

**UNIVERSIDADE DE LISBOA**

**FACULDADE DE LETRAS**

**INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE**



**Os três sarcófagos etruscos da colecção de  
*Sir Francis Cook* no Museu Arqueológico de  
São Miguel de Odrinhas**

Marta Ribeiro

Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro

2014

**UNIVERSIDADE DE LISBOA**

**FACULDADE DE LETRAS**

**INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE**



**Os três sarcófagos etruscos da colecção de  
*Sir Francis Cook* no Museu Arqueológico de  
São Miguel de Odrinhas**

Marta Ribeiro

Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro

Orientação: Prof.<sup>ª</sup> Doutora Maria João Neto

Co-Orientação: Prof. Doutor Nuno Simões Rodrigues

2014

À minha mãe.

## **AGRADECIMENTOS**

O presente trabalho não teria sido possível sem a colaboração de um vasto conjunto de pessoas que, de algum modo, ao longo do processo de investigação e elaboração da tese, me ajudaram com o seu apoio, tempo e sabedoria, a quem naturalmente devo uma sincera palavra de apreço e agradecimento.

Em primeiro lugar, cabe-me expressar a minha gratidão à Prof.<sup>a</sup> Doutora Maria João Neto, não só pela orientação científica deste trabalho, mas especialmente pela confiança, apoio e disponibilidade para avaliar o trabalho desenvolvido.

Agradeço ao Prof. Doutor Nuno Simões Rodrigues, meu co-orientador, toda a sua preciosa ajuda, particularmente na bibliografia alusiva às tipologias e contextos históricos e arqueológicos dos sarcófagos estudados, pela disponibilidade demonstrada e pelo incentivo.

Ao Dr. José Cardim Ribeiro, Director do Museu Arqueológico de São Miguel de Odrinhas, pela total disponibilização dos meios necessários à investigação realizada e pelas preciosas sugestões e contributos.

À Dra. Conceição Carvalho, assessora do Conselho de Administração da SintraQuorum, o meu sincero agradecimento por todo o apoio e incentivo prestados desde o início deste trabalho.

Ao Dr. Jorge Baptista, coordenador do Núcleo de Museus da Divisão de Cultura da Câmara Municipal de Sintra, pela forma sempre presente com que acompanhou o meu trabalho.

À Dra. Catarina Montoito e à Dra. Emília Almeida, da Escola Profissional de Recuperação do Património de Sintra, pela disponibilização do relatório do trabalho de conservação e restauro e preciosas informações sobre este processo. E à Ana Paula, ex-aluna desta escola, que me cedeu preciosas fotografias.

À Dra. Fernanda Torquato, da Biblioteca de Arqueologia da Direcção-Geral do Património Cultural, pela ajuda concedida na consulta de bibliografia.



À Dra. Teresa Simões, do Museu Arqueológico de São Miguel de Odrinhas, pelo aconselhamento de bibliografia de referência e pelo registo fotográfico dos sarcófagos.

À Lisete Antunes, da Biblioteca do Museu Arqueológico de São Miguel de Odrinhas, pela ajuda concedida na recolha bibliográfica.

À equipa do Museu Arqueológico de São Miguel de Odrinhas, em especial à Diana Pereira, à Sandra Leitão, à Ana Patrícia Madeira e à Cristina Sadio, pelo apoio incondicional.

Ao Ricardo, que me acompanhou pacientemente neste percurso, partilhando a sua experiência e saber. Agradeço a sua amizade e generosidade. Tem o dom de tornar tudo mais fácil.

Ao meu irmão Paulo, pela paciente companhia por terras da antiga Etrúria.

À Carla, pela amizade que nos une e pela leitura deste texto e pertinentes sugestões que o enriqueceram.

Ao Tiago, que me deu a conhecer o poema com que inicio a presente dissertação.

Registo ainda aqui a amizade, o carinho e o incondicional apoio da Paula, da Luísa, da Alexandra, da Daniela e do Diogo.

Por último, mas não menos importante, à minha família, o meu Porto de Abrigo.

Odrinhas, 28 de Julho 2014

## **RESUMO**

O Museu Arqueológico de São Miguel de Odrinhas alberga três sarcófagos etruscos, os únicos existentes em Portugal. Datados do século IV e III a.C., foram adquiridos no século XIX por Sir Francis Cook – então proprietário da Quinta de Monserrate, na serra de Sintra – que os utilizou como decorações nos jardins do seu palácio, denunciando assim o gosto que a Europa culta do Romantismo nutria por antiguidades e obras de arte de povos antigos e exóticos.

Ali permaneceram, tendo sofrido vários danos por parte de visitantes menos esclarecidos e das intempéries. A tampa com estátua jacente de um deles desapareceu numa noite de tempestade, em 1983. Finalmente, conseguiu-se a remoção destes monumentos para o Museu Arqueológico de São Miguel de Odrinhas.

Neste trabalho iremos procurar investigar o seu percurso desde a descoberta arqueológica até ao Museu, interpretando o contexto cultural que o condicionou, passando pela sua análise iconográfica e cronológica.

**PALAVRAS-CHAVE:** Francis Cook, Coleccionismo, Sintra, Monserrate, Sarcófagos Etruscos, Campanari, Vipinana, Tuscania.

## **ABSTRACT**

The Archaeological Museum of São Miguel de Odrinhas holds within its walls three etruscan sarcophagi, the only ones in existence in Portugal. Dating back to the 4th and 3rd centuries bC, they were acquired in the 19th century by Sir Francis Cook – then the proprietor of the Farm of Monserrate, in Sintra – who used them as decoration in the gardens of his palace, as befits the taste that the cultured Europe of Romanticism entertained for antiquities and works of art belonging to ancient and exotic peoples.

There they remained, having been damaged by the weather and unenlightened visitors. The sculpted lid of one of them disappeared in a stormy night of 1983. Eventually, they were removed and taken to the Archaeological Museum of São Miguel de Odrinhas.

In this work we will attempt to investigate the history of their discovery and their subsequent journey, taking notice of the cultural contexts in which it took place, until finally reaching public display at a portuguese Museum. We will also include an iconographic and chronological approach.

**KEYWORDS:** Francis Cook, Collectionism, Sintra, Monserrate, Etruscan Sarcophagi, Campanari, Vipinana, Tuscania.

## ÍNDICE

Agradecimentos	4
Resumo	6
Abstract	6
<b>Introdução</b>	<b>13</b>
<b>1 – Coleccionismo no século XIX</b>	
1.1 A corrente romântica e o gosto pelo coleccionismo de Arte e Antiguidades – O caso da arte etrusca	17
1.2 O comércio de Antiguidades na Europa – De Itália para a Europa	25
1.3 A Família Campanari	29
1.3.1 A Primeira Grande Exposição Etrusca, 1837, em Pall Mall, Londres	32
1.3.2 A descoberta da Cripta dos Vipinana	34
1.4 Os acervos museológicos e as colecções particulares em Inglaterra	44
<b>2 – Sir Francis Cook e a sua colecção de Arte</b>	
2.1 O Palácio de Monserrate na Serra de Sintra	48
2.2 Os três sarcófagos etruscos dos Jardins de Monserrate	56
2.2.1 A Aquisição	56
2.2.2 A vinda dos para Monserrate	58
2.2.3 A inserção paisagística nos jardins	59
2.2.4 Referências documentais e bibliográficas à sua presença em Monserrate	64
2.3 A Colecção de Arte	69
2.4 O lento declínio da propriedade e da colecção de arte	81

### **3 – Antiguidades “decorativas” versus Testemunhos Históricos**

3.1 A progressiva deterioração dos túmulos ao ar livre	87
3.2 A primeira tentativa de recolha museológica	89
3.3 O desastre de 1983 e suas consequências: Positivas e Negativas	89

### **4 – Restauro e Musealização dos túmulos – Do Palácio de Monserrate ao Museu Arqueológico de São Miguel de Odrinhas**

4.1 O resgate	94
4.2 O restauro	97
4.3 O projecto de musealização	118
4.3.1 A Cripta	118
4.3.2 A reintegração física dos monumentos	120
4.4 Sobre a pertinência de um hipotético regresso a Monserrate	124

### **5. Os três Sarcófagos Etruscos**

5.1 O <i>Sarcófago de Arnth Vipinana</i>	138
5.1.1 Descrição	138
5.1.2 Análise Iconográfica	144
5.1.3 Epigrafia	150
5.2 O <i>Sarcófago do Assassínio de Polites</i>	152
5.2.1 Descrição	152
5.2.2 Análise Iconográfica	157
5.2.3 As personagens	163

5.3 <i>O Sarcófago dos Dois Seres Marinhos</i>	165
5.3.1 Descrição	165
5.3.2 Análise Iconográfica	171
5.4 Cronologia	180
 <b>Conclusão</b>	 190
<b>Documentação e Fontes</b>	196
<b>Bibliografia</b>	197

A presente dissertação foi escrita de acordo com a antiga ortografia.

*Jovens sorridentes celebrando  
Em todos os museus a própria morte*

*Tão direito e firme amor da vida  
Aqueles que os amaram consagraram  
A breve eternidade do seu povo*

*Agora expostos numa terra alheia  
De seus ossos e cinza separados  
Roubados ao lugar que os viu viver  
O entreaberto lírio do sorriso  
As passagens sem luz iluminando*

Sophia de Mello Breyner Andresen, *Estelas Funerárias*



## INTRODUÇÃO

A paixão por antiguidades e obras de arte de povos antigos e por vezes exóticos dominou o imaginário da Europa culta a partir do Renascimento e até ao Romantismo.

A presença de três sarcófagos etruscos – os únicos existentes em Portugal – no Museu Arqueológico de São Miguel de Odrinhas é fruto dessa curiosidade erudita pelo passado e pelas suas expressões artísticas. Datados dos séculos IV e III a.C., foram adquiridos em Itália por Sir Francis Cook, então proprietário da Quinta de Monserrate, em plena serra de Sintra.

No século XIX, Sintra foi o paraíso perdido do Romantismo. Serviu de musa inspiradora a várias gerações de escritores e artistas, que aqui encontraram um cenário apropriado à sensibilidade da época romântica.

Desde William Beckford, passando por Byron, que em 1809 lhe chamou “Éden Glorioso”, até D. Fernando de Saxe-Coburgo-Gotha, que em meados da centúria coroou a serra com o exótico palácio da Pena, rodeando-o de exuberante vegetação, Sintra foi um destino encantado para o mundo de oitocentos.

A Pena constituiu uma espécie de “agente catalisador” do gosto romântico, e depressa surgiram palacetes, *villas* e quintas harmoniosamente enquadradas no espírito do local.

O mais importante destes edifícios palacianos do Romantismo, posteriores ao palácio da Pena, é seguramente o que Francis Cook fez erigir em Monserrate.

Este novo palacete substituíu o anterior edifício em ruínas, que havia sido construído em estilo neogótico a partir de 1790 por Gerard De Visme, e que albergou, nos últimos anos da centúria, o famoso escritor inglês William Beckford.

Adquirido por Francis Cook, que assume posse da quinta de Monserrate em 1856, irá ser alvo de importantes obras. Ao que tudo indica, o novo palácio irá seguir a sugestão volumétrica do velho edifício de De Visme, sendo remodelado de acordo com um programa revivalista deveras original e eclético, com referências à Índia, à China, à Pérsia Antiga e à Itália Romântica.

Muitos são os estudos dedicados ao palácio de Monserrate. O primeiro estudo realizado por José Augusto-França, em 1966, no capítulo que dedica a Sintra na sua obra *A Arte em Portugal no século XIX*, permite perceber, pela primeira vez, que a história de Monserrate está intimamente ligada à história de quatro ingleses que se apaixonaram por Portugal. Incontornável, ainda hoje, é a monografia elaborada em 1985 por Francisco Costa, *História da Quinta e Palácio de Monserrate*, com a publicação de documentos cruciais para o conhecimento deste monumento.

Estes dois estudos foram realizados quando o palácio ainda se encontrava em ruínas e tiveram o mérito acrescido de tentar despertar a atenção das autoridades responsáveis para tão valioso património.

Cabe ainda destacar, pela novidade que apresenta, o artigo, de autoria da historiadora de arte Maria João Neto, *“Beckford Hill” ou Quinta de Monserrate. Um projecto inspirado no sentido de lugar*, onde é divulgado, pela primeira vez, que Francis Cook terá apelidado Monserrate de “Beckford Hill”, demonstrando desta forma que tinha consciência da dimensão histórica da propriedade, e que a recuperação da mesma foi planeada de acordo com a preservação do “espírito do lugar”, elevando assim a importância da última morada do escritor romântico William Beckford em Sintra. Francis Cook revela, assim, valores precoces de salvaguarda e recuperação patrimonial e cultural.

Também a arquitecta Glória Azevedo Coutinho, no seu livro *Monserrate – uma nova História*, identifica pela primeira vez a influência da Itália Romântica na arquitectura do palácio, de um certo vanguardismo no contexto da época.

Para a História da Arte, Francis Cook não ficou apenas conhecido pela construção do palácio de Monserrate. Detentor de uma das maiores fortunas da Inglaterra Vitoriana, é principalmente famoso por ter formado uma das colecções mais importantes da segunda metade do século XIX.

Há dois momentos distintos na constituição da sua colecção. Primeiramente começou por comprar antiguidades, reunindo mármore, bronzes e cerâmicas, orientado sobretudo por um espírito decorativo, em função das suas residências de Richmond e de Sintra, e ainda sem a determinação de um coleccionador de arte.

O segundo momento ocorre a partir de 1868, coincidindo com a época em que conhece John Charles Robinson, um prestigiado coleccionador e *connaissanceur* de arte inglês. Será, pois, nesta altura que se inicia a voracidade pela aquisição de pintura, chegando a sua vastíssima colecção a atingir cerca de cinco centenas de quadros, rivalizando em amplitude, profundidade e valor, com as grandes galerias públicas de pintura.

A colecção de Francis Cook foi “inventariada” precocemente pelo arqueólogo Wilhelm Gurlitt, ainda no século XIX. Nos dias de hoje tem vindo a ser estudada pelos historiadores de arte Maria João Neto e Elon Danziger, que têm revelado a grandeza desta mostra, no plano nacional e internacional, através da publicação de artigos muito relevantes. A sua pesquisa tem permitido a “reconstituição” da colecção de Francis Cook, revelando uma lista da qual fazem parte nomes grandes da pintura como Van Eyck, Dürer, Rubens, Rembrandt, Rafael, Leonardo, Botticelli, Tintoretto, Ticiano, Veronese, Velásquez, Murillo, El Greco, Poussin, Turner, entre outros.

Maria João Neto, a quem devemos os principais estudos sobre Francis Cook e a sua colecção de arte, merece destaque pela novidade que representou o artigo *Coleccionadores e Connaissanceurs de obras de arte: Francis Cook (1817-1901) e John Charles Robinson (1824-1913)*, que nos dá a conhecer a tradução portuguesa do

testamento de Sir Francis Cook, descoberta na Conservatória do Registo Predial de Sintra. Este documento evidencia a preocupação pela preservação da sua colecção após a sua morte.

Outro artigo muito importante para o conhecimento da história de Monserrate, da mesma autora, é *O Leilão do Palácio de Monserrate em 1946*. Até aqui, os estudiosos estavam convencidos que o leilão de Monserrate tinha sido realizado pelo financeiro Saúl Sárágga, que veio a adquirir, como se provou, a quinta e o palácio já sem o respectivo recheio. Este artigo veio demonstrar que foi, afinal, o bisneto homónimo de Francis Cook que iniciou a dispersão da colecção.

Os três sarcófagos etruscos de Sir Francis Cook foram descobertos pela arqueologia pouco tempo depois de chegarem a Monserrate. O artigo publicado em 1868 por W. Gurlitt, *Sammlung des hrn. F. Cook zu Montserrat bei Cintra (Lissabon)*, que incidiu sobre a colecção de arte que Francis Cook guardava em Monserrate, menciona a presença de dois dos três sarcófagos etruscos no jardim do palácio, dizendo que Cook os teria adquirido em Roma, e descrevendo-os pormenorizadamente, embora cometendo erros grosseiros.

A etruscologia irá descobri-los no verão de 1930, quando o romano Ugo Ferraguti, um apaixonado pela arqueologia, que se encontrava em viagem pelo nosso país, visitou Monserrate, local então famoso pela riqueza de plantas exóticas. Para sua grande surpresa, viu os três sarcófagos expostos no parque. Escreve então uma carta dirigida ao etruscólogo Pericle Ducati, onde dá conta do seu espanto, aproveitando para enviar-lhe umas modestas fotografias.

Pericle Ducati haveria de publicar o primeiro estudo científico sobre estas peças na revista «*Studi Etrusci*», corria o ano de 1931. No entanto, o facto de nunca os ter visto e basear o seu estudo em fotografias de má qualidade levou-o a cometer erros na interpretação iconográfica. Também a origem que lhes atribuiu se irá mostrar equívoca.

O historiador Giovanni Colonna, membro da Academia Nacional de Lincei, viria a esclarecer definitivamente a proveniência dos três sarcófagos. O seu ensaio *Archeologia dell'età romantica in Etruria: I Campanari di Toscanella e la Tomba dei Vipinana*, publicado em 1978, é especialmente dedicado à cripta dos Vipinana. O seu objectivo era reconstituir todo o contexto dos achados deste túmulo familiar, que se encontra actualmente disperso por várias colecções. Mais uma vez, comete alguns erros próprios de quem estuda os objectos à distância.

Deve-se igualmente a este historiador, através da publicação do artigo *Archeologia nella Tuscia*, datado de 1980, e focando a circulação de obras de arte na Itália do séc. XIX, a divulgação de um importante documento para o estudo do percurso dos três sarcófagos etruscos antes de chegarem a Sintra. Trata-se de um pedido, datado de 14 de Novembro de 1866, da Embaixada Portuguesa em Itália, apresentado ao Ministro del Commercio e Lavori Pubblici do Estado do Vaticano. O documento trata da dificuldade em encontrar, na cidade portuária de Civitavecchia, o local exacto onde estão os três sarcófagos que deveriam já ter seguido para Lisboa.

Finalmente, em 1994, o etruscólogo alemão Horst Blanck publica um artigo intitulado *Drei Etruskische Sarkophage in Sintra bei Lissabon*, onde estuda os sarcófagos do ponto de vista iconográfico, identificando, pela primeira vez de forma sustentada, os temas dos baixos-relevos neles representados.

Assim, a dissertação que agora se inicia incidirá numa temática até agora negligenciada, que consiste na pesquisa histórica do itinerário que estes três curiosos sarcófagos percorreram. Este teve o seu início no mês de Janeiro de 1839, com a descoberta arqueológica dos sarcófagos, na longínqua comuna de Tuscania, no norte do Lácio. Acabaram por seguir para o conturbado porto de Civitavecchia onde se iniciou a longa viagem marítima em direcção ao porto de Lisboa, e daí até às encostas dos jardins de Monserrate, onde permaneceram durante mais de um século. Com a ruína da propriedade, abandonados, acabaram por ser finalmente resgatados e salvaguardados no Museu Arqueológico de São Miguel de Odrinhas, em Sintra, onde estão expostos para fruição pública.

Esta “viagem” levar-nos-á, assim, da prática da arqueologia na Itália de oitocentos, passando pela contextualização dos sarcófagos na colecção de antiguidades de Sir Francis Cook, até à museologia do final do século XX, incluindo, inevitavelmente, o seu estudo iconográfico e cronológico.

## **1 – Coleccionismo no século XIX**

«Por minha sorte, durante os primeiros anos de residência em Itália, a arqueologia etrusca teve os seus anos áureos (ou mais desastrosos, dependendo do ponto de vista) pela grande, ou mesmo total, exploração dos seus túmulos.»

Testemunho de D. Luís Bramão, coleccionador particular de arte etrusca

### **1.1. A corrente romântica e o gosto pelo coleccionismo de Arte e Antiguidades – O caso da arte etrusca**

O Homem sempre se interessou pelo Passado e especulou acerca dele. Hesíodo, por exemplo, cerca de 800 a. C., no seu poema épico “Os trabalhos e os dias”, atribuiu cinco estágios ao passado humano. A Idade do Ouro, em que os Imortais viviam em paz e abundância nas suas terras; a Idade da Prata, quando os humanos eram já menos nobres; a Idade do Bronze; a Idade dos Heróis Épicos; e, finalmente, o seu próprio tempo, a Idade do Ferro, em que os homens nem de dia descansam do trabalho e da angústia, nem de noite deixam de se consumir.

O gosto por antiguidades e obras de arte de povos antigos dominou o imaginário da Europa culta a partir do Renascimento. Durante o revivalismo do conhecimento vivido nesta época, nobres e eruditos começaram a juntar objectos singulares e artefactos antigos em “gabinetes de curiosidades”. Foi neste contexto que alguns académicos iniciaram os estudos e a recolha de relíquias da Antiguidade Clássica.

Com o início do Século das Luzes, investigadores mais aventureiros escavaram alguns locais de maior notoriedade, como Pompeia, em Itália, com resultados espantosos para a época.

O fascínio exercido pelas antiguidades italianas deu origem a uma vaga de artes decorativas e incutiu na elite iluminista o desejo de possuir e coleccionar artefactos da cultura greco-romana. A maior procura incidia sobre os vasos de figuras negras e vermelhas, muitas representando episódios conhecidos da literatura clássica. Pensava-se

então que estes vasos tinham sido produzidos pelos Etruscos, uma vez que a grande maioria tinha sido encontrada preservada nas necrópoles subterrâneas da antiga Etrúria.

O estudo académico então iniciado será aproveitado pelos românticos sob uma nova perspectiva.

A corrente romântica é, de um modo geral, uma contestação à modernidade burguesa e capitalista. Surge nas últimas décadas do séc. XVIII como uma revolta contra a racionalidade, o princípio da eficiência produtiva, o desencantamento do mundo, o utilitarismo, o conformismo, em suma, contra a mecanização da vida e da sociedade. Esta revolta «exprime tanto a nostalgia de um paraíso perdido como o anseio utópico de um futuro mundo ideal» (Aguiar e Silva, 1982: 504). O movimento haveria de perdurar durante grande parte do século XIX.

O que caracterizou o romantismo foi o «repúdio pelas tradições seculares do classicismo do universalismo racionalista do século XVIII, em favor de uma alma universal, em que o indivíduo tinha direito à sua liberdade de pensamento. Este assumia frequentemente uma atitude de contemplação do universo, da paisagem e uma busca do pitoresco, do exótico, do passado histórico ou da distância geográfica» (Sena, 1974: 71).

A exacerbação passional (e não necessariamente de ordem amorosa), a obsessão pela morte, e uma fuga do real em direcção ao imaginativo, são características do homem romântico. Sonha-se com países longínquos e, no imaginário, dá-se uma evasão ao passado, do qual se forjou uma ideia poética e vaga.

Para Jacques Barzun, pode afirmar-se que aquilo que começou como um conglomerado de movimentos transformou-se no espírito da época. No campo artístico vive-se um período difícil de igualar em qualquer outro período da história no que toca a genialidade, variedade e quantidade de artistas – no campo da literatura, da pintura e da música.

Em resumo, no designado período romântico surgiram novas filosofias, éticas e atitudes, inovações científicas e a redescoberta e consequente encantamento por determinados períodos históricos do passado. É este último campo que iremos focar.

De entre os povos da Antiguidade, os Etruscos despertam uma curiosidade muito especial. A sua arte propõe enigmas que ainda hoje não foram totalmente decifrados. No entanto, é evidente a influência grega, especialmente nos campos da arquitectura e das

artes decorativas. Já a audácia na estilização e movimento das figuras e a afeição pela vivacidade no uso das cores denotam concepções peculiares que contribuem para dar um carácter único e inconfundível à sua arte.

A sua história em terras da Península Itálica começou ainda na Idade do Ferro, na designada civilização Villanovense, nos primeiros anos do século IX a.C., e acabou um pouco antes do virar da Era. O povo etrusco não tardou em perder a sua identidade cultural e depressa se romanizou.

A antiga Etrúria era constituída por várias cidades-estado independentes – ligadas pela mesma língua e religião – e localizava-se no território que hoje corresponde à área da Toscana, ao norte do Lácio e o oeste da Úmbria.



Fig. 1 - Mapa da antiga Etrúria (segundo Perkins, 2007:2).

Visto que a literatura etrusca não sobreviveu, são as evidências arqueológicas juntamente com os escritos dos autores clássicos que nos fornecem as principais informações sobre a história deste curioso povo. De facto, os Etruscos ocuparam um lugar de importância considerável nas obras de autores clássicos. Vergílio e Tito Lívio descrevem «em traços largos as proezas dos velozes cavaleiros da velha Toscana» (Bloch, 1966: 13), aos quais se juntam Varrão, Cícero, Estrabão, Séneca e Plínio, o Velho. Este ilustre interesse é revelador da forma singular com que o povo etrusco era visto ainda na Antiguidade.

Apesar de subsistirem alguns mistérios, os aspectos principais da civilização etrusca são hoje conhecidos. Os textos gregos e latinos e os testemunhos arqueológicos funcionam como principais fontes e permitem-nos formar um conhecimento da vida pública e privada desta civilização. Nomeadamente no que respeita à sua organização política, social e económica, a religião e a arte.

Ao longo dos séculos, as descobertas fortuitas e as escavações organizadas trouxeram à luz do dia uma quantidade imensa de obras de arte – esculturas, pinturas e artes decorativas – de produção autóctone, que desvendaram alguns aspectos desta civilização, que apesar de muito desenvolvida, se encontra extinta há mais de dois milénios. Actualmente, esses testemunhos históricos são motivo de orgulho, satisfação e glória para museus e colecções particulares, um pouco por todo o mundo.

Este «povo curioso, enamorado da vida, preocupado com o além-túmulo, e que nós temos a impressão de reencontrar, nas suas actividades familiares» (Bloch, 1966: 16) foi redescoberto no século XVIII, durante o Século das Luzes. Até aí a primazia dos estudos eruditos pertencia à civilização romana, alvo preferencial de estudos desde a Renascença. Os túmulos etruscos, casualmente descobertos durante trabalhos agrícolas, atraíam a atenção de artistas, que os visitavam em busca de inspiração. Obras-primas da arte etrusca foram descobertas por acaso. São disso exemplo a *Quimera de Arezzo* (bronze, século IV a.C., Museu Nacional Arqueológico de Florença), descoberta em 1553, em Arezzo, durante a construção de uma trincheira, ou o *Arengador* (estátua de Aulus Metellus, bronze, século I a.C., Museu Nacional Arqueológico de Florença), encontrado em 1556 nas margens do Lago Trasimeno, na região da Úmbria. Ainda hoje estes dois bronzes são *ex-libris* da colecção do Museu Nacional Arqueológico de Florença.





Fig. 2 - Sala do Arengador, Museu Nacional Arqueológico de Florença, desenho de autor desconhecido da Escola Inglesa (século XIX).

Em Tarquínia, no final do século XVIII, são descobertos os túmulos de Tartaglia e do Cardeal, que maravilharam os seus descobridores. As recentes descobertas dão um novo impulso ao estudo desta civilização perdida. As primeiras pesquisas, iniciadas ainda no século das luzes, seguiram então três direcções distintas mas complementares: (1) escavações arqueológicas; (2) organização de colecções de objectos etruscos; (3) publicação de obras teóricas sobre essas colecções ou sobre questões gerais da história deste povo.

Assim, o fenómeno do coleccionismo de antiguidades etruscas surge deste modo associado ao estudo desta civilização. Vejamos:

As primeiras escavações iniciaram-se em 1728 em Volterra, no extremo Norte da Toscana. Em 1739 foi aí descoberto o túmulo da família Cecina com cerca de quarenta urnas cinerárias, que haveria de reforçar o núcleo do futuro Museu Etrusco Guarnacci, fundado em 1732, quando Mário Guarnacci doou à cidade de Volterra a sua colecção de arqueologia e a sua biblioteca com mais de cinquenta mil volumes.

Antes, em 1727, já havia sido inaugurado o Museu da Academia Etrusca de Cortona, tendo como membros os mais conceituados académicos de Itália e do estrangeiro.

Em Cortona, como em Volterra e como mais tarde em Florença, as pesquisas académicas eram complementadas com a organização de colecções de antiguidades nos espaços museológicos. À procura das peças, juntava-se a ainda incipiente investigação da sua origem, o seu sentido, a sua razão de existência, a articulação possível com outras peças e a função que teria desempenhado.

Não será alheio a esta conjuntura o facto de na época se viver em Itália um momento histórico em que nascia o sentimento nacional. A Itália estava dividida, e o Norte era então dominado pela Áustria. Naturalmente já existiam aspirações nacionais, que procuravam na história uma base comum aos povos da Península Itálica. Assim, naturalmente, enraizou-se a tendência para valorizar o passado, mais propriamente a civilização etrusca, que tinha sido a primeira a nascer em solo italiano.

No entanto, e apesar deste contexto histórico, as primeiras colecções de antiguidades reunidas no Museu da Academia Etrusca de Cortona e no Museu Etrusco Guarnacci representaram uma excepção. A grande maioria de artefactos etruscos descobertos nas intensas campanhas arqueológicas desta época destinava-se sobretudo a alimentar o mercado de antiguidades. Este, por sua vez, encarregava-se de comercializar as obras junto de colecionadores privados, na sua maioria estrangeiros.

O interesse e gosto destes colecionadores privados era cultivado com a publicação de importantes obras académicas sobre a civilização etrusca. Às obras mais teóricas juntavam-se as obras de grande valor artístico publicadas por célebres pintores e gravadores que, atraídos pelo cenário das escavações arqueológicas das criptas funerárias etruscas, as vão registar e posteriormente publicar.

Destacaremos as obras de grande relevância gráfica de James Byres (publicação póstuma datada de 1842), de Piranesi (1765), de Giovan Battista Passeri (1767) e de Francesco Inghirami (1821 e 1826).

As prospecções na Tarquínia atraíram o pintor inglês James Byres (1733-1817), que reproduziu o aspecto dos túmulos no momento da sua descoberta. Estes esboços haveriam de ser publicados postumamente, em Inglaterra, no ano de 1842, com o título *Hypogaei or the sepulchral caverns of Tarquinia*. Byres, que além de pintor era arquitecto e detinha especial interesse pelo antiquariato, muda-se para Roma, em 1758, onde se torna cicerone dos cavalheiros ingleses quando estes realizavam a *Grand Tour*. Uma das suas gravuras ilustra a forma como os túmulos eram visitados: um guia, com

uma tocha na mão acompanha os virtuosos senhores numa visita a uma câmara subterrânea.

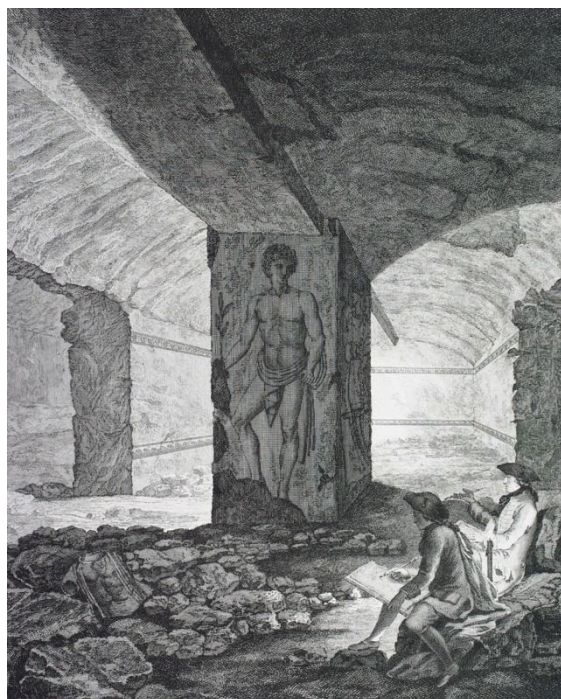


Fig. 3 - Gravura de James Byres, *Hypogaei of Tarquínia*, II parte.



Fig. 4 - A Descoberta do Túmulo de Tifon - Gravura de James Byres, *Hypogaei of Tarquínia*, I parte.

Também Piranesi (1720-1778) se deslocou às antigas cidades etruscas de Cortona e de Chiusi para copiar *in loco* os frisos que decoram as paredes de algumas criptas funerárias. Numa obra de 1765 intitulada *Della introduzione e del progresso delle Belle Arti in Europa nei tempi antichi*, publica estampas de motivos geométricos copiados dos frisos dos túmulos recentemente descobertos que havia visitado. A sua interpretação é porém fantasiosa, podendo observar-se na mesma estampa elementos diversos extraídos de túmulos diferentes, não tendo por isso valor documental.

Em 1767, é a vez de Giovan Battista Passeri (1694-1780) publicar uma obra dividida em três volumes intitulada *Picturae Etruscorum in vasculis*, onde ilustra duzentos e quarenta e nove vasos gregos retirados de túmulos etruscos e que se encontravam dispersos em várias colecções por toda a Itália. Infelizmente, muitos dos exemplares ilustrados neste trabalho estão hoje perdidos ou desconhece-se a sua localização actual. O que torna esta obra não apenas apelativa esteticamente mas uma excelente fonte de trabalho para a cripto-história.





Fig. 5 - Ilustrações de *Picturae Etruscorum in vasculis*, de Giovan Battista Passeri –

Paris, Biblioteca Nacional.

Igualmente a publicação de dez volumes da obra *Monumenti Etruschi* da autoria de Francesco Inghirami, entre os anos de 1821 e 1826, com estudos e gravuras coloridas de peças de arte etrusca, contribuiu para a valorização do conhecimento deste povo e da arte que produziu.

De referir ainda, neste campo, a importância da obra do abade Luigi Lanzi (1732-1812), que consagrou a sua vida ao estudo da história deste povo. É ao abade Lanzi que se deve o início da colecção etrusca na Galeria Uffizi, que mais tarde haveria de constituir o embrião do acervo do Museu Nacional Arqueológico de Florença, que viria a abrir portas em 1870. Em 1789 publicou a obra *Saggio di lingua etrusca e di altre lingue antiche d'Italia* onde situa a língua etrusca entre os antigos dialectos itálicos e faz uma súmula dos conhecimentos da época, tanto a respeito da língua como também quanto às instituições, história e arte deste povo. Na sua obra demonstra a origem grega da maioria dos vasos pintados, encontrados em solo italiano, e tradicionalmente atribuídos à civilização etrusca. Este equívoco é facilmente justificável pela presença frequente, dentro dos túmulos, de um elevado número de vasos gregos importados. Só as necrópoles de Vulci forneceram mais cerâmica ática de figuras negras do que a cidade grega de

Atenas. Eruditos e amadores acreditaram assim, e durante muito tempo, que eram etruscos os numerosos vasos que viam sair do solo da antiga Etrúria. Foi necessário um trabalho minucioso de análise para rectificar este erro.

A propósito deste equívoco salientamos a afirmação do escritor alemão Goethe em *Italienische Reise*, diário de uma viagem que o autor empreendeu entre Setembro de 1786 e Maio de 1788: «presentemente, pagam-se muito caro os vasos etruscos... Não há viajante que não deseje adquirir um...» (citado por Bloch, 1966: 16). Para além de confirmar o equívoco estão patentes outras duas informações importantes. Primeiro, que seria relativamente fácil adquirir um vaso grego desde que houvesse disponibilidade financeira para tal, e segundo, que possuir um “vaso etrusco” estava na moda e que todos o desejavam fazer. Percebemos, assim, que no acto de coleccionar antiguidades etruscas estava presente o prazer estético mas principalmente o prestígio social, pois o valor monetário do objecto transaccionado estava apenas ao alcance de uma minoria abastada.

## **1.2 O comércio de Antiguidades – De Itália para a Europa**

Com o início do século XIX abre-se um novo período problemático na história da civilização etrusca: «toward the end of the eighteenth and the beginning of the nineteenth centuries, this “passion” for archaeological findings became even more widespread, and the necropolises of Chiusa, Tarquinia, Vulci, Cerveteri, Veio, Orvieto and Perugia were assaulted» (Buranelli, 2000: 511). As escavações eram realizadas por proprietários de terras, antiquários, coleccionadores e mesmo por indivíduos empreendedores: «excavations were conducted with a methodology deemed censurable even from the point of view of the archaeological techniques of the time» (Buranelli, 2000: 511).

Na tentativa de atenuar esta situação, o Vaticano publica o Édito Pacca a 7 de Abril de 1820. Emitido por iniciativa do Cardeal Bartolomeo Pacca (1756-1844), este édito constituiu a primeira lei de protecção dos bens arqueológicos em Itália. A partir da sua publicação, assistentes governamentais do Estado do Vaticano são enviados para vigiar as escavações. É criado o Comité Geral Consultivo para as Antiguidades e Belas-Artes com a responsabilidade de determinar que peças deveriam ser enviadas para os Museus do Vaticano, «purchases were made by using the 10,000 scudi that were part of

the annual fund. Simply put, the Museo Gregoriano Etrusco can be considered the outgrowth of this legislation» (Buranelli, 2000: 511). E assim, impulsionado pelas aquisições do *Marte de Todi* em 1835 e do excepcional tesouro do túmulo Regolini-Galassi de Cerveteri, o Papa Gregório XVI inaugura, a 2 de Fevereiro de 1837, o Museu Gregoriano Etrusco do Vaticano. Esculturas, bronzes, cerâmica e ourivesaria, provenientes de várias escavações das necrópoles da antiga Etrúria, faziam parte da sua colecção.

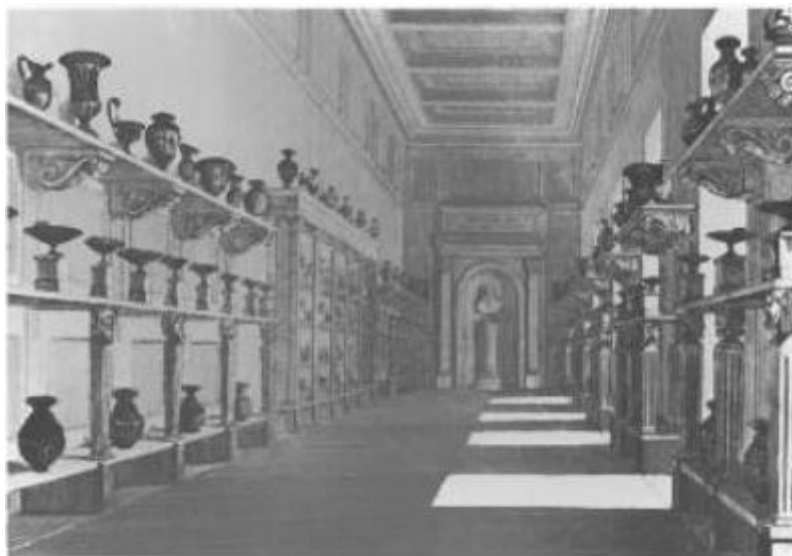


Fig. 6 - Museu Gregoriano Etrusco em 1838, Litografia (*L'Album*, 5, 1838-39).

No entanto, a publicação deste édito não pôs fim ao êxodo das peças que continuariam a ser exportadas a despeito da lei: «however, it became necessary to prevent the continual exportation of excavated works, which, despite the protective laws, were disappearing from the pontifical state» (Pietrangeli, 1982: 21).

Na terceira década do século XIX é fundado em Roma o *Istituto di Corrispondenza Archeologica* por iniciativa do académico Eduard Gerhard (1795–1867) e do Duque de Luynes, apoiada pelo príncipe Frederico da Prússia. Estava assim criado o primeiro centro internacional para os estudos arqueológicos em Itália. Em 1829 realizou-se a primeira assembleia. O fundador Eduard Gerhard tinha especial interesse pelo mundo etrusco, e as obras literárias que consagrou à arte deste povo são ainda hoje consultadas.

Durante essa época foram descobertos monumentos muito relevantes. Vários túmulos cobertos de frescos foram encontrados em Tarquínia, entre eles o Túmulo da Biga e o Túmulo do Barão, descobertos no mesmo ano, em 1827.

Iniciou-se a prospecção sistemática das necrópoles, cujas riquezas se revelam inesgotáveis. «Em 1828, durante uma lavra, uma junta de bois fez abater o tecto de um túmulo nos arrabaldes de Vulci. Isto foi o início de uma actividade febril e muitas vezes desastrada, a que foi dada rédea solta nessa zona, até então praticamente desconhecida dos arqueólogos. Luciano Bonaparte (...) proprietário de uma grande parte das terras em que se estendiam as antigas necrópoles de Vulci, dirigiu este apressado trabalho de exploração, a que, infelizmente, faltaram todas as precauções e garantias científicas» (Bloch, 1966: 38). Em menos de um ano, faziam parte da colecção privada de Luciano Bonaparte (1775-1840), príncipe do Canino e de Musignano, mais de dois mil vasos gregos e duzentos objectos em bronze. Esta figura de projecção internacional, pois Luciano era irmão de Napoleão Bonaparte (1769-1821), apressou-se a expor em Roma a sua colecção, dando assim a conhecer os importantes achados que tinha feito. Nos finais de 1830, quando o número de peças ascendia ao impressionante número de 3976, Luciano decidiu reunir toda a colecção na sua residência em Musignano com o objectivo de preparar a sua publicação e criar o seu próprio museu etrusco. Distribuiu as peças por cinco salas do seu palácio, e numa delas recriou o ambiente de uma das criptas familiares que havia escavado, tal como esta havia sido descoberta. Por sua vez, os objectos de ouro foram guardados numa sala privada da sua esposa, Alexandrina Bleschamp, e só eram mostrados perante pedidos especiais ou nas noites de gala.

Em 1832, quando Luciano se encontrava em Londres, a sua esposa iniciou a dispersão da colecção de Vulci, vendendo-a a coleccionadores privados e em leilões organizados nas cidades de Paris e Londres, tentando desta forma combater os problemas financeiros que a família atravessava.

Estas profícuas escavações arqueológicas de Vulci foram desenvolvidas sem método científico como era comum na época. O interesse concentrava-se nos objectos raros e valiosos, os restantes eram abandonados no local ou mesmo destruídos. Os túmulos eram saqueados e depois encerrados de novo, sem registo dos planos ou inventário exacto dos objectos que continham. Os danos foram assim irreparáveis. Um precioso testemunho presencial da escavação de um dos túmulos de Vulci dá-nos uma visão do contexto das escavações da época: «coarse pottery of unfigured, unvarnished ware, and a variety of small vases in black clay, were its only produce; and as they drew them forth, the labourers crushed them beneath their feet as things 'cheaper than seaweed'. In vain we pleaded to save some from destruction; they were roba di

sciochezza – ‘foolish stuff’ – the capo was inexorable; his orders were to destroy immediately whatever was of no pecuniary value, and he could not allow us to carry away one of these relics which he so despised (Dennis, 1848: 450). Estas acções de destruição autorizada e até mesmo incentivada, constituíam uma forma de controlar o mercado de antiguidades, pois só disponibilizava peças consideradas de melhor qualidade, mantendo assim os preços elevados.

Perante a descoberta de tão valioso espólio, o interesse por este património despertou um pouco por todo o território da Toscana. Assim, os monumentos emergiram dos seus esconderijos seculares. Foi em 1834 que o belo monumento funerário de *Adónis Agonizante* (terracota policromada, segunda metade do século III a.C., Museu Gregoriano Etrusco do Vaticano) foi encontrado na Tuscania, a norte do Lácio; em 1835, foi descoberta nos arredores da cidade de Todi a grande estátua de *Marte* (bronze, século VI a.C, Museu do Vaticano); em 1836, a descoberta do túmulo *Regolini-Galassi* de Cerveteri revela-se de uma importância capital, vindo demonstrar que desde o século VII a.C. a Etrúria era uma terra próspera e de incrível opulência. Este túmulo encerrava obras de ouro executadas por ourives etruscos. «Todo o material trazido à luz provava os laços estreitos que no plano cultural e artístico uniam a Etrúria do século VII aos países do Mediterrâneo Oriental» (Bloch 1966: 39).

Igualmente, os relatos de viagens eram, e ainda são, uma preciosa ferramenta de estudo para o conhecimento da Civilização Etrusca. Coube ao curioso explorador da Etrúria, que mais tarde viria a ser vice-cônsul inglês na Sicília, George Dennis (1814-1898), a autoria de *The Cities and Cemeteries of Etruria*, em 1848, com várias reedições posteriores, «the most famous Victorian book about the Etruscans» (Perkins, 2007: 4). O sucesso deste precioso relato prende-se com uma escrita aprazível, onde com humor o autor associa pequenas informações de grande detalhe, próprias de um amador atento e virtuoso. Esta obra é ainda hoje uma referência fundamental e indispensável para os estudos etruscos. O interesse de Dennis pela Etrúria havia sido despertado pela primeira grande exposição de arte etrusca, realizada pelos Campanari em 1837, no Pall Mall de Londres. Vejamos então.



### 1.3 A Família Campanari

A família Campanari era originária de Tuscania, comuna italiana da região do Lácio, na província de Viterbo, no vale do rio Marta, a meio caminho entre a cidade de Tarquínia e do Lago de Bolsena. Nesta fase, é constituída por Vincenzo Campanari (1772-1840) e os seus três filhos, Carlo (1800-1871), Secondiano (1805-1855) e Domenico (1808-1876).

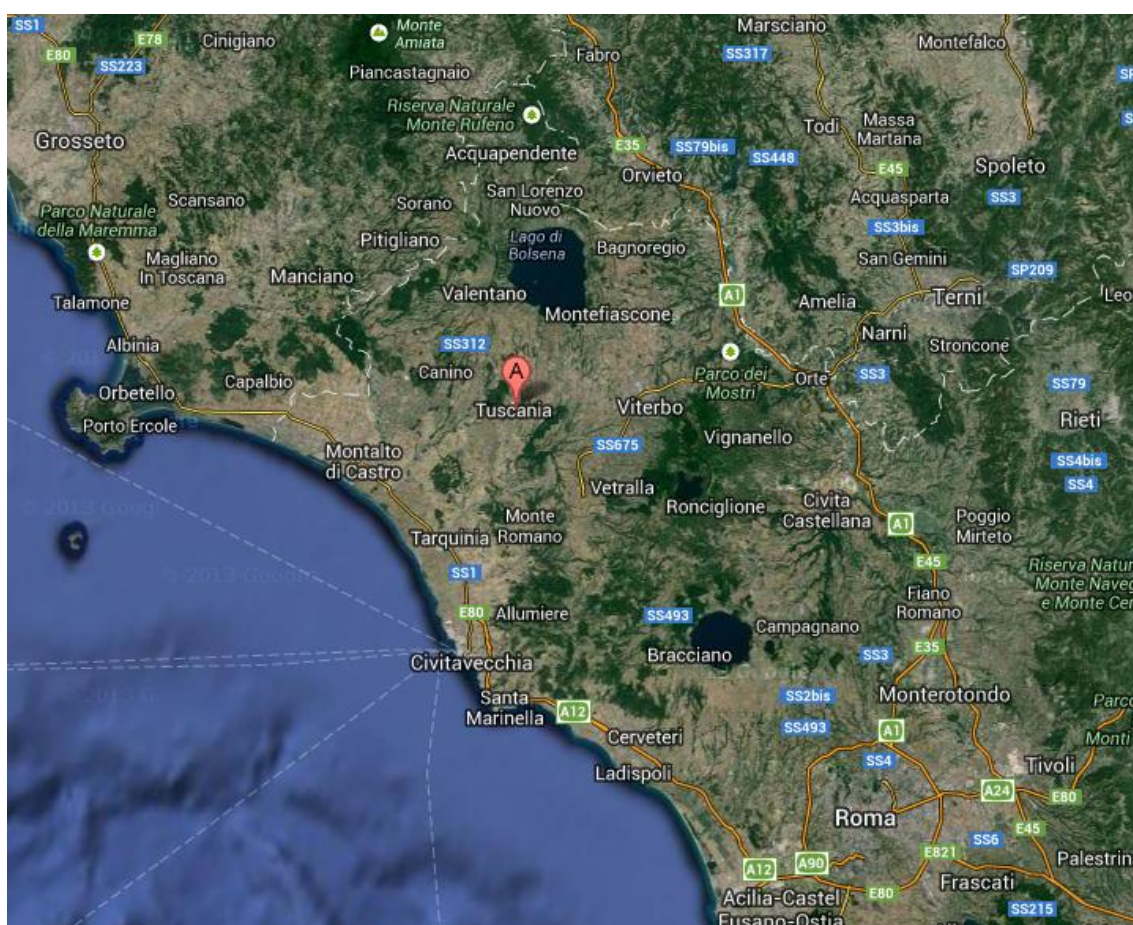


Fig. 7 – Localização da comuna de Tuscania.

Vindo de uma família abastada, proprietária de terras, Vincenzo havia estudado no Seminário de Viterbo, onde demonstrou especial afeição pelos campos da história da arte, da arqueologia e da literatura. Aos vinte e seis anos casou com Matilde Persiani e deste matrimónio nasceram seis filhos, tendo sobrevivido apenas três: Carlo, Secondiano e Domenico. Vincenzo acabaria por ficar viúvo muito cedo, em 1812, e dedicou-se pessoalmente à educação dos seus três filhos.

A família detinha um negócio de venda de antiguidades muito próspero, numa época em que as escavações arqueológicas ainda se deviam à iniciativa privada. O pai, Vincenzo, organizava as escavações, e os três filhos tinham por missão negociar as antiguidades encontradas junto de instituições museológicas e de coleccionadores particulares. «Carlo dealt with Paris, Secondiano Germany and Domenico London» (Perkins, 2007: 3).

A sua actividade terá começado em 1820, quando Vincenzo Campanari conseguiu permissão para efectuar escavações na antiga da cidade etrusca de Vulci. Esta campanha revelou uma enorme quantidade de objectos de grande qualidade, que depressa alimentou a avidez do mercado de antiguidades europeu. «The name of Vincenzo Campanari and his sons became known in Europe through the principal antiquities dealers» (Barbanera, 2012: 168).

Em 1834, a família Campanari associou-se ao Estado Pontifício: «influenced by this intense wave of archaeological findings, the Vatican formed a partnership with Vincenzo Campanari, helping to support his excavations» (Buranelli, 2000: 511). No final de cada escavação os numerosos achados «were shared between the Vatican and Campanari» (Buranelli, 2000: 512).

Os quatro membros da família estavam igualmente associados ao *Istituto di Corrispondenza Archeologica di Roma*, o centro da actividade arqueológica na época. O Instituto noticiava as escavações realizadas pelos Campanari e ao mesmo tempo funcionava como um centro receptor dos seus achados. A família usava técnicas do Instituto para restaurar e desenhar os objectos de forma a torná-los mais atractivos e conseguir por eles um melhor preço. O objectivo era prepará-los para a exportação, principalmente para alimentar o mercado de antiguidades das principais capitais europeias: Paris, Londres e Berlim. «The prime motivation of the Campanari was money, and they were often unscrupulous in their excavations and export of antiquities with, in some cases, scant regard for the Papal authorities in Rome» (Perkins, 2007: 3). Exemplo paradigmático desta avidez pelo negócio é o sarcófago etrusco de *Velthur Vipinana* (nenfro, 310-300 a.C., necrópole de Carcarello, Toscana, 1839) cuja base foi vendida por Domenico Campanari ao Museu Gregoriano Etrusco do Vaticano, em 1876, e a tampa correspondente ao Museu Nacional Arqueológico de Florença, em 1894, já pelos seus herdeiros.

As escavações realizadas pela família Campanari concentraram-se sobretudo nas necrópoles etruscas das áreas urbanas de Vulci e Veios, bem como na sua cidade natal, a Tuscania, que na época ainda era conhecida pelo seu nome medieval, Toscanella.

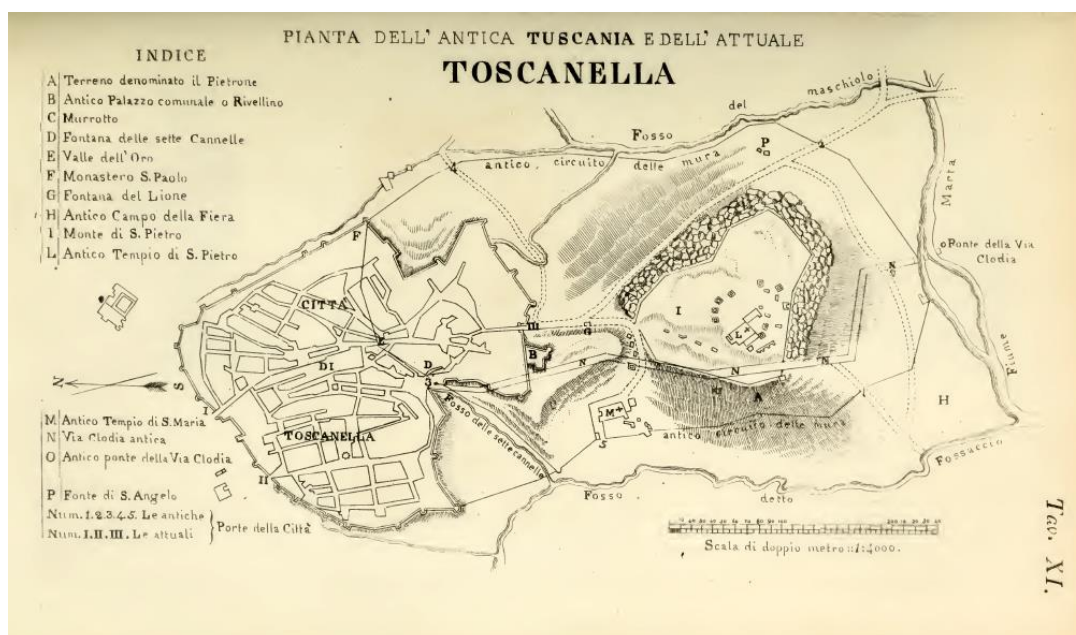


Fig. 8 - Mapa de Toscanella, actual Tuscania, publicado na obra *Tuscania e i suoi Monumenti*, de Secondiano Campanari, de 1856.



Fig. 9 - Mapa de Tuscania onde se assinala o sítio da antiga acrópole etrusca e as necrópoles correspondentes ([http://www.provincia.vt.it/cultura/etruschi/eng/e\\_tuscania.htm](http://www.provincia.vt.it/cultura/etruschi/eng/e_tuscania.htm)).

Enquanto a maior parte dos *dealers* que se dedicavam às escavações arqueológicas tinha como objectivo único vender os seus achados com lucro, e o mais rapidamente possível, a coleccionadores particulares e a museus no estrangeiro, os Campanari, para os quais os fins comerciais eram obviamente também a verdadeira mola propulsora das suas actividades, dedicaram-se a uma viva publicação própria. O objectivo destes trabalhos académicos era chegar a círculos mais alargados da sociedade de modo a que estes se deixassem envolver «an der faszination» (pelo fascínio) (Blanck, 1994: 293) que os monumentos etruscos exercem, especialmente no momento da sua descoberta.

Assim, com este propósito, organizaram em 1837, em Pall Mall, Londres, a primeira grande exposição etrusca.

### **1.3.1 A Primeira Grande Exposição Etrusca, 1837, em Pall Mall, Londres**

A exposição *Etruscan and Greek Antiquities* foi inaugurada no final do mês de Janeiro de 1837, no n.º 121 do Pall Mall, em Londres. Os Campanari conceberam a exposição cenograficamente, de acordo com a sua larga experiência nas campanhas arqueológicas que haviam realizado. O programa museológico adoptado representava «the first real attempt to exhibit Etruscan materials according to a contextual conception» (Barbanera, 2012: 168).

Nas várias salas estavam fielmente reproduzidas onze câmaras funerárias respeitando a escala, a arquitectura e a pintura mural. O respectivo espólio funerário estava exposto segundo o seu contexto original: estatuetas em bronze, ourivesaria com pedras preciosas, vasos, espelhos, etc. As tampas dos sarcófagos tinham sido entreabertas, deixando ver no interior os esqueletos dos inumados.

A visita era conduzida à luz dos archotes, de forma a recriar a atmosfera do momento da descoberta, dando assim a sensação de visita a uma cripta subterrânea: «[it] denotes a will to stimulate in the visitor an emotive reaction halfway between the aesthetic of the picturesque of the romantic era and the necessity to adhere to some archaeological facts» (Barbanera, 2012: 169).

As dezenas de sarcófagos expostos tinham vindo das escavações arqueológicas nas necrópoles de Tuscania, o que lhe valeu o epíteto em Londres de «city of Etruscan sarcophagi» (Haack, 2013: 1136).

Secondiano Campanari assinou o guia da exposição intitulado *A Brief Description of the Etruscan and Greek Antiquities now open at No. 121, Pall Mall, London*, dirigido aos visitantes da mostra.

O grande sucesso alcançado por esta exposição prova que os Campanari conheciam muito bem o gosto do público. O jornal *Times* descreveu a exposição como «very extraordinary and interesting» (26 January 1837, 7 col. F – citado por Perkins, 2007:4).

Os Campanari haviam obtido autorização legal para exportar os seus achados e após o encerramento da mostra «this popular and critical success drove the British Museum to acquire the exhibition sarcophagi at the close of the exhibition, as well as the copies of the Wall paintings, the plaster casts and many other materials that formed the nucleus of the museum's Etruscan collection» (Barbanera, 2012: 169).

O pioneirismo desta exposição de arte etrusca exibida em Londres não se prende apenas com a forma dinâmica como os objectos foram expostos. Ela impulsionou uma mudança na mentalidade e no gosto da sociedade esclarecida. Museus e coleccionadores tinham especial interesse nos vasos gregos retirados das necrópoles etruscas, e nas peças esteticamente mais apelativas como os bronzes e a ourivesaria. No entanto, o mercado demonstrava pouco interesse nos sarcófagos etruscos, considerando-os rudes e sem valor, quando comparados com os romanos. Assim, seria preciso esperar pelo final da terceira década do século XIX para que os principais museus iniciassem a compra deste tipo de objectos.

Podemos dizer que a exposição de arte etrusca em Londres, organizada pela família Campanari, foi verdadeiramente revolucionária. Impulsionou uma mudança na forma como a arqueologia na antiga Etrúria era vista pelos estudiosos, pelas instituições, pelos coleccionadores e pelo público em geral.

### 1.3.2 A descoberta da Cripta dos Vipinana

No rescaldo da exposição de Londres, a casa dos Campanari na sua terra natal, a Tuscania, transformou-se rapidamente numa atracção para académicos e turistas. Tomava-se aqui conhecimento de notícias importantes sobre novas escavações, e podiam comprar-se antiguidades: «the Campanari family business, based in Tuscania, was international trade in antiquities» (Perkins, 2007: 3).



Fig. 10 - *Tour to the Sepulchres of Etruria in 1839*, de Elisabeth Caroline Hamilton Gray

(Gray, 1840: 125).



Querendo repetir na Tuscania a experiência bem sucedida de *Pall Mall*, recriaram uma câmara funerária nos jardins da casa que funcionava como atracção turística. Serviu de modelo para a sua fachada uma cripta funerária descoberta e escavada em Janeiro de 1839 por Carlo Campanari, na necrópole de Carcarello, a sul de Tuscania.

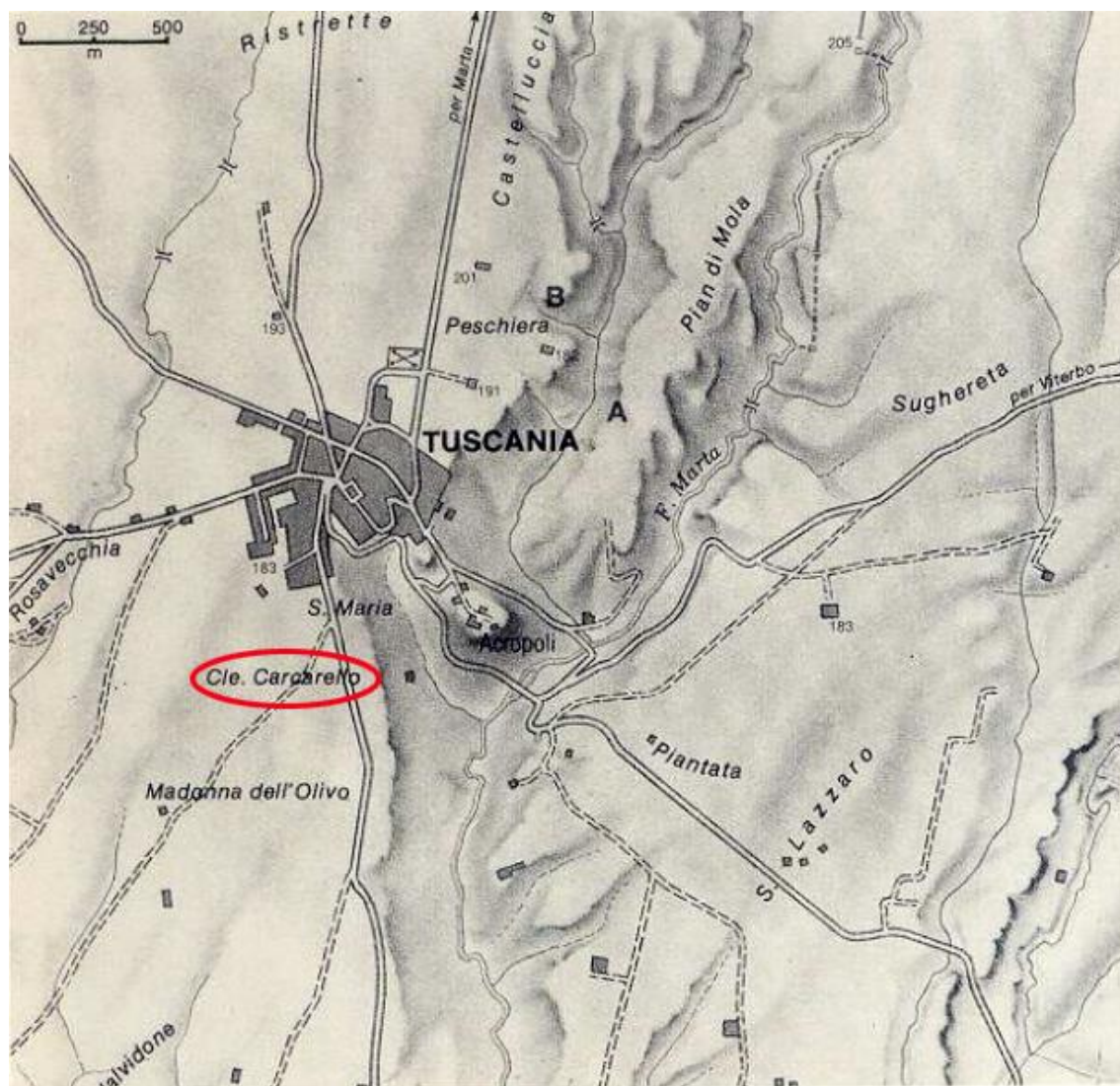


Fig. 11 - Mapa de Tuscania onde se assinala o lugar da antiga necrópole de Carcarello

(adaptado de Blanck, 1994, tafel 20 a).

Foi nesta importante necrópole de Carcarello que foram descobertos os três sarcófagos etruscos em análise neste trabalho. Vejamos:



Fig. 12 - *Sarcófago de Arnth Vipinana*, século IV a.C.,

Museu Arqueológico de São Miguel de Odrinhas.



Fig. 13 - *Sarcófago do Assassínio de Polites*, século IV a.C.,

Museu Arqueológico de São Miguel de Odrinhas.





Fig. 14 - *Sarcófago dos Dois Seres Marinhos*, século III a.C.,

Museu Arqueológico de São Miguel de Odrinhas.

O filólogo clássico e arqueólogo alemão, Otto Jahn (1813-1869), que visitou a casa dos Campanari em Fevereiro desse mesmo ano descreveu, numa carta dirigida ao colecionador de arte alemão August Kestner (1777-1853), que este monumento funerário continha vinte e sete sarcófagos em pedra, alguns com inscrições, que indicavam pertencer à família Vipinana, tendo um deles, Velthur Vipinana, filho de Velthur, exercido onze vezes o cargo de “zilath”, ou seja, o mais alto magistrado, comparável ao cônsul romano (citado por Blanck, 1994: 294).

Assim, através desta breve descrição de Otto Jahn, sabemos que, e tendo em conta que as cidades-estado etruscas eram governadas segundo o regime oligárquico, os Vipinana eram uma família de importante estatuto social, abastada, de onde provinham os altos funcionários do Estado. O *Sarcófago de Arnth Vipinana* é o único, dos que vieram para Sintra, que apresenta uma inscrição identificadora, não havendo dúvidas que seria um membro desta importante família.

No entanto, os membros da abastada e aparentemente também numerosa família Vipinana não foram apenas sepultados na cripta familiar, descoberta em Carcarello por Carlo Campanari. Como exemplo, temos o sarcófago de Sethre Vipinana (Nenfro, século III a.C.) encontrado num túmulo vizinho, da família Atna, na necrópole de Rosavecchia,

na Tuscania, e que foi apresentado pelos Campanari na exposição de Pall Mall, em Londres, em 1837, e que hoje se encontra no British Museum.

Mas não é apenas através da inscrição do *Sarcófago de Arnth Vipinana* que identificamos a proveniência dos três túmulos em estudo. Existem pois, outras importantes fontes. Vejamos:

No interior da câmara funerária reconstituída nos jardins dos Campanari foram então colocados dez sarcófagos do túmulo da família Vipinana, enquanto uma quantidade incerta de sarcófagos foi colocada disposta no exterior em frente da fachada.

Este facto chegou ao nosso conhecimento através de dois relatos fundamentais de ingleses que visitaram a antiga Etrúria, impulsionados pelo impacto obtido pela atrás referida exposição de arte etrusca realizada em Pall Mall em 1837. A inglesa Elisabeth Caroline Hamilton Gray, efectuou em 1839 uma extensa viagem através da Etrúria, tendo visitado a Tuscania (Gray, 1840: 302). Dessa viagem resultou a obra *Tour to the Sepulchres of Etruria in 1839*. As informações são confirmadas por um conterrâneo, o já referido amador George Dennis, autor do livro *The Cities and Cemeteries of Etruria*, de 1848, o qual, no ano de 1842, na companhia do seu amigo e desenhador Samuel John Ainsley, foi hóspede na casa dos Campanari (Dennis, 1848: 443). Por esta ocasião, Dennis desenhou uma vista do jardim com os sarcófagos aí colocados. Ainsley, por seu lado, desenhou o interior da cripta recriada nos jardins.

Seria a partir dos testemunhos de Otto Jahn, Elisabeth Caroline Hamilton Gray, George Dennis e do desenho de Samuel John Ainsley, que o historiador Giovanni Colonna, membro da Academia Nacional de Lincei, iria esclarecer a proveniência dos três sarcófagos etruscos em estudo neste trabalho. O seu ensaio *Archeologia dell'età romantica in Etruria: I Campanari di Toscanella e la Tomba dei Vipinana*, publicado em 1978, é especialmente dedicado à cripta dos Vipinana. O objectivo era reconstituir todo o contexto dos achados deste túmulo familiar, que se encontra actualmente disperso por várias colecções. Não se concentrou apenas nos sarcófagos mas em todo o espólio funerário associado ao túmulo dos Vipinana, explorado pelos Campanari, em 1839, junto da pequena localidade de Carcarello, na Tuscania, como já referimos.



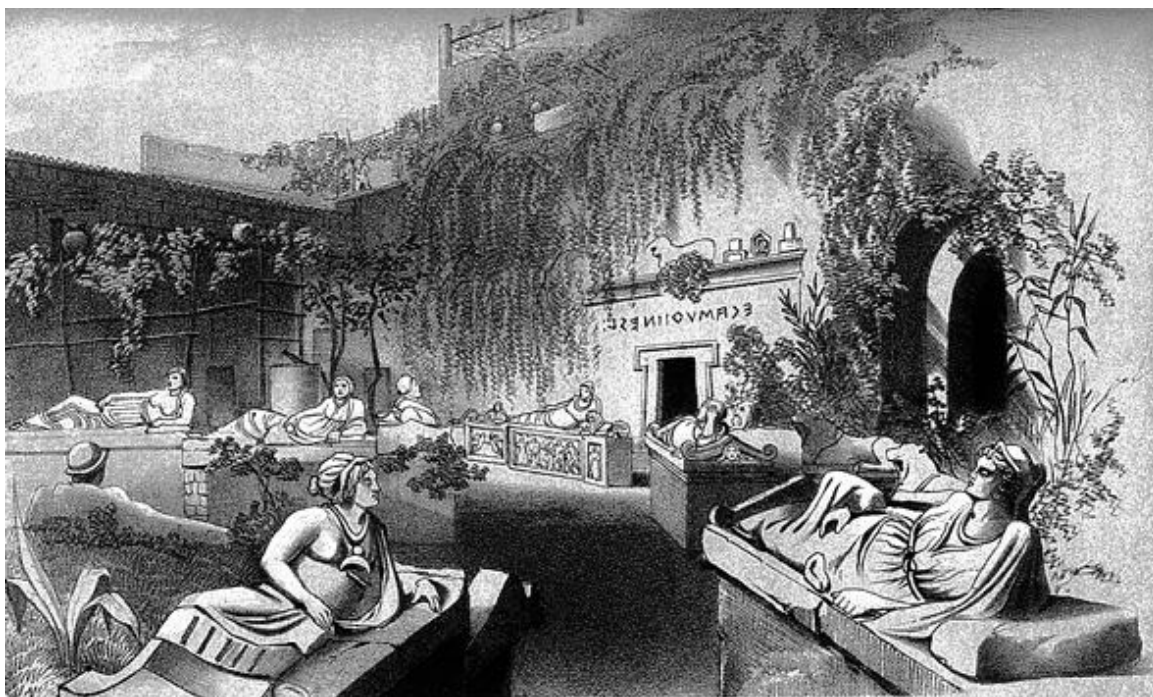


Fig. 15 - Sarcófagos etruscos da família Vipinana no jardim da casa dos Campanari, na Tuscania. Desenho da autoria de George Dennis, no livro *The Cities and Cemeteries of Etruria*, de 1848.

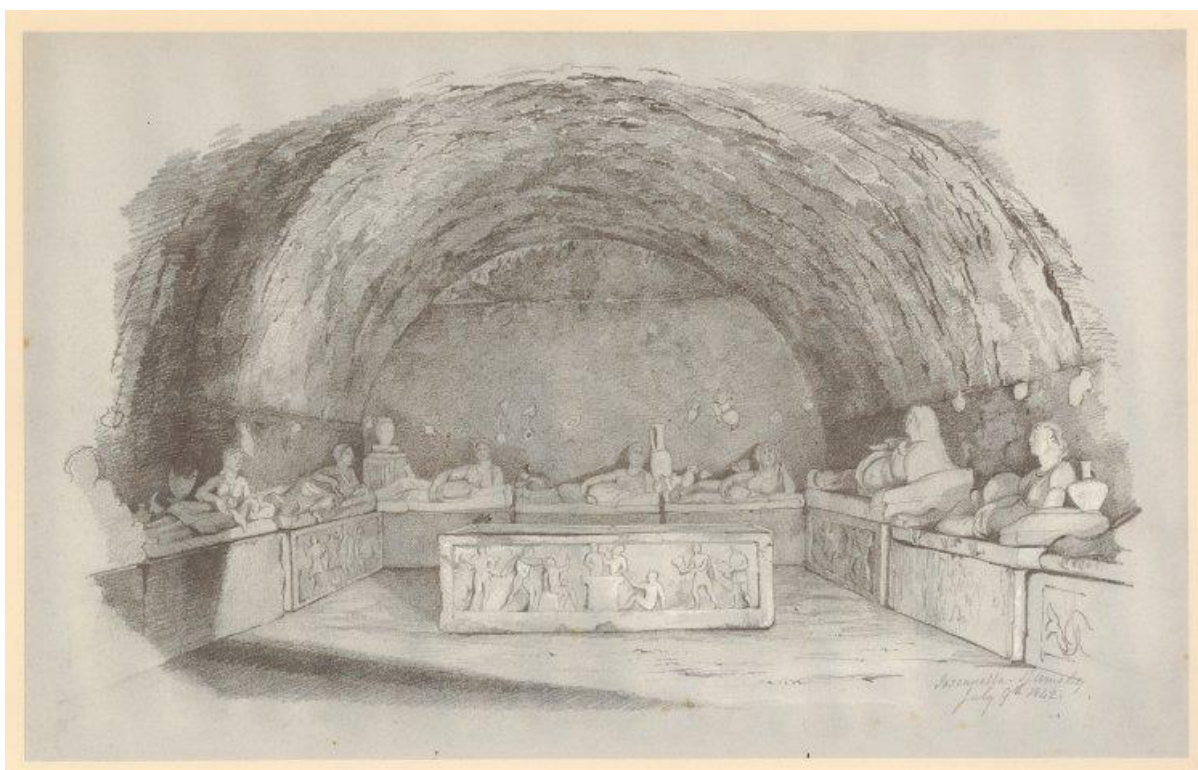


Fig. 16 - Interior da Cripta dos Vipinana reconstituída no jardim da casa dos Campanari, na Tuscânia – *Etruria Svelata*, desenho de Samuel John Ainsley, British Museum, 1848.

Para tal usou como principal fonte as informações veiculadas por Otto Jahn – já referidas neste trabalho – em que Otto fez uma lista dos doze sarcófagos que considerou mais importantes no total dos vinte e sete encontrados. Apesar de muito concisa, a descrição da base do sarcófago, a que Jahn atribuiu o número dez, é tão clara que não deixa qualquer dúvida quanto à identificação de um dos três exemplares de Sintra, mais precisamente do *Sarcófago do Assassínio de Polites* (Collona, 1978: 94).

No estudo desenvolvido por Giovanni Collona tem também muita relevância a visita à casa dos Campanari feita pelos ingleses George Dennis e Samuel John Ainsley em 1842, já referida neste trabalho. No desenho do interior do túmulo, elaborado por Ainsley, Collona identifica, no terceiro sarcófago da direita, o *Sarcófago dos Dois Seres Marinhos* que se encontra em Sintra. Defende que, no seu desenho, Ainsley simplificou o relevo patente na base do sarcófago ao ponto de ser praticamente irreconhecível. No entanto, a figura na tampa, que segura sobre a anca uma pátera, é bastante nítida. É baseado nessa característica que Collona propõe a identificação do já mencionado sarcófago de Sintra, com a qual Horst Blanck concorda. Hoje, esta tampa encontra-se desaparecida – devido a um temporal que a terá arrastado no parque de Monserrate em Novembro de 1983 – sendo conhecida apenas através de fotografias antigas, o que muito dificulta qualquer confirmação. Concordamos que a forma como segura a pátera coincide com o desenho de Ainsley.

Pouco convincente parece a proposta de Colonna de identificar o exemplar à esquerda junto da fachada recriada do túmulo, no desenho da vista do jardim da autoria de George Dennis, como sendo o *Sarcófago do Assassínio de Polites* pois, no que respeita ao esquema de movimentos no baixo-relevo da base, nenhuma das cinco figuras reproduzidas coincide com qualquer das sete que compõem a cena na caixa do sarcófago de Sintra.

O facto de não podermos reconhecer o *Sarcófago do Assassínio de Polites* num dos dois desenhos de 1842, que na já referida descrição de Otto Jahn provém efectivamente do túmulo dos Vipinana, não significa que tenhamos uma contradição, dado que outros exemplares descritos por Jahn pouco depois da abertura do túmulo não aparecem nas duas vistas. Por outro lado, o sarcófago sem tampa, com a representação de um sacrifício humano, desenhado por Ainsley no centro da câmara funerária reconstituída, não é mencionado por Jahn. Não há a certeza que Carlo Campanari, responsável pela escavação, tenha transportado todos os sarcófagos para o jardim da sua

casa e para a cripta aí reconstituída. Além do mais, nos dois desenhos de 1842 aparece um total de dezoito túmulos – a grande maioria representada de forma muito estilizada. Em relação aos vinte e sete de que Otto Jahn nos dá notícia, faltam ainda nove.

Na nossa análise ao desenho de Dennis da vista exterior do jardim, o sarcófago que Colonna identifica como sendo do *Assassínio de Polites* é, na nossa opinião, o *Sarcófago de Arnth Vipinana*, que também haveria de vir para Sintra. A nossa identificação baseia-se na semelhança da estátua jacente deste sarcófago, um homem adulto de proporções generosas, que segura no colo uma pátera. A base corrobora esta identificação, ostentando uma cena de combate cujas figuras são muito semelhantes às do *Sarcófago de Arnth Vipinana*.

Assim, através do relato de Otto Jahn e dos desenhos de Samuel John Ainsley e de George Dennis, é possível identificar os três sarcófagos em estudo, nomeadamente o *Sarcófago dos Dois Seres Marinhos*, o *Sarcófago do Assassínio de Polites* e o *Sarcófago de Arnth Vipinana*, que viriam para Sintra embelezar os jardins do parque de Monserrate.

Os três túmulos voltariam a ser reproduzidos antes de serem comprados por Francis Cook. Secondiano Campanari, na sua obra póstuma *Tuscania e i suoi Monumenti*, publicada em 1856, representa os três no mesmo desenho – embora dois deles estejam representados de forma parcial. A caixa do *Sarcófago de Arnth Vipinana*, decorada com uma cena de combate, é representada erroneamente com a tampa do *Sarcófago do Assassínio de Polites*. Defendemos que se trata de um “erro”, possivelmente propositado, de Secondiano Campanari, com base em dois factos: primeiro, porque anos antes, George Dennis representou correctamente o *Sarcófago de Arnth Vipinana* nos jardins da casa dos Campanari; segundo, porque a medida da tampa do *Sarcófago do Assassínio de Polites* coincide exactamente com a base onde se encontra actualmente, não coincidindo porém com a base do *Sarcófago de Arnth Vipinana*.

Assim, na nossa opinião, algures entre 1842 – data do desenho de George Dennis – e 1855 – data do desenho de Secondiano Campanari – as tampas destes dois túmulos devem ter sido trocadas. cremos mesmo que esta troca terá sido propositada, pelos seguintes motivos:

a) No desenho publicado na obra de Secondiano Campanari aparece representado no canto inferior direito o *Sarcófago dos Dois Seres Marinhos*, com a tampa hoje desaparecida. Esta identificação não coloca qualquer tipo de dúvida.

b) Para além dos três sarcófagos de Sintra, no centro deste desenho está representado o importante monumento funerário de *Adónis Agonizante* (terracota policromada, segunda metade do século III a.C., Museu Gregoriano Etrusco do Vaticano), que também havia sido encontrado na Tuscania pelos irmãos Campanari. No entanto, este não faria parte da cripta funerária da família Vipinana, uma vez que foi encontrado anos antes, em 1834.

c) No canto superior esquerdo está representada a base do sarcófago etrusco de *Velthur Vipinana* (nenfro, século IV a.C.) que hoje se encontra no Museu Gregoriano Etrusco do Vaticano (a tampa correspondente encontra-se no Museu Nacional Arqueológico de Florença). Recordamos que este importante sarcófago mereceu o destaque de Otto Jahn no relato que efectuou a August Kestner por se tratar do sarcófago de um alto dignitário da sociedade etrusca, Velthur Vipinana, que havia exercido por onze vezes o cargo de “zilath”, ou seja, o mais alto magistrado, comparável ao cônsul romano.

d) A obra que Secondiano Campanari dedica à Tuscania e aos seus monumentos tem setecentas e trinta e quatro páginas. Destas, apenas vinte e sete são estampas, sendo as restantes texto. Apenas uma das estampas contém a representação de sarcófagos etruscos.

Assim, é muito interessante o facto de Secondiano Campanari ter decidido ilustrar a sua obra com uma estampa onde estão representados os três sarcófagos etruscos que, uma década mais tarde, haveriam de vir para Sintra. Sabemos hoje que teria à sua disposição cerca de uma centena de túmulos, mas escolheu precisamente estes exemplares, em detrimento de muitos outros. No nosso entender, a sua escolha prende-se com a qualidade estética dos mesmos. Este desenho representa, quanto a nós, a selecção dos “cinco melhores” ou o “*best of*” dos sarcófagos encontrados nas escavações de Tuscania, segundo o gosto da época e por consequência do próprio autor da obra. Sabemos que os parâmetros da época se regiam principalmente pela qualidade estética dos objectos e pela sua raridade, e não tanto pela sua antiguidade.

Terá sido igualmente este critério que levou à troca das tampas. A tampa original do *Sarcófago de Arnth Vipinana* é visualmente muito semelhante à tampa do *Sarcófago dos Dois Seres Marinhos*. Assim, para representar toda a variedade tipológica, no momento de ilustrar os sarcófagos etruscos de Tuscania ter-se-á optado por colocar uma



outra tampa, em que o defunto é representado numa forma intermédia entre o dormente e a posição de triclínio (posições representadas nos outros dois exemplares do desenho). Ficariam assim registadas nesta estampa as três posições possíveis que caracterizam a escultura jacente dos sarcófagos etruscos.

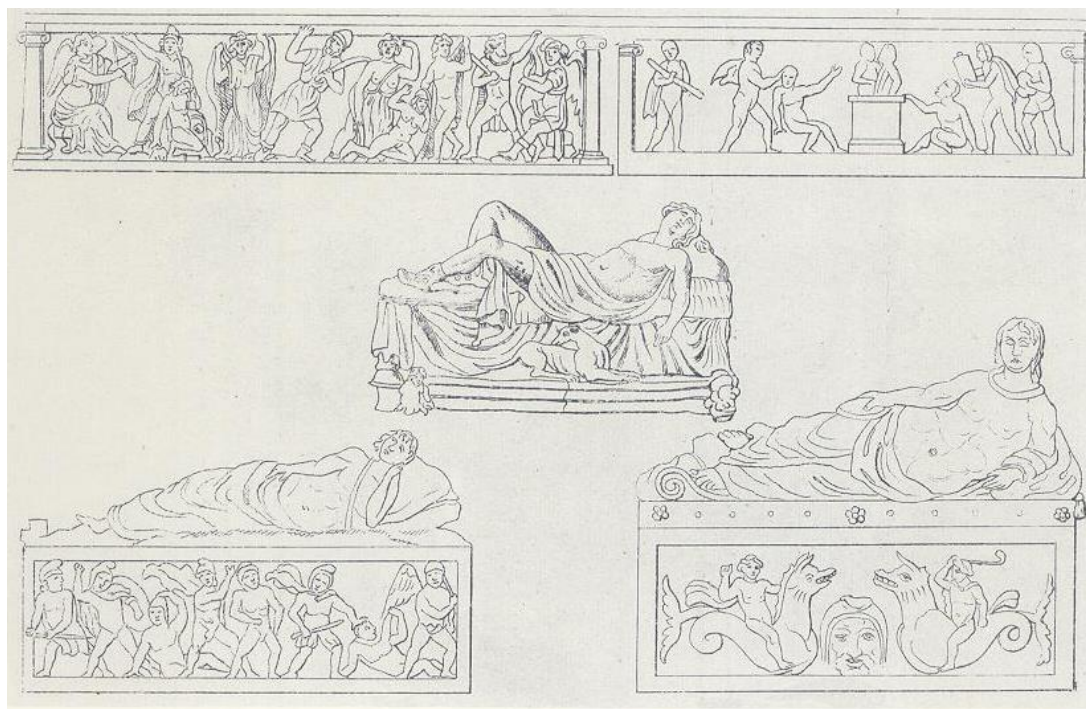


Fig. 17 - Desenho publicado na obra *Tuscania e i suoi Monumenti*, de Secondiano Campanari, de 1856.



Fig. 18 - Sarcófago etrusco de *Velthur Vipinana* (nenfro, século IV a.C.) – a tampa encontra-se no Museu Nacional Arqueológico de Florença e a base no Museu Gregoriano Etrusco do Vaticano.

Tendo em conta o contexto geográfico da cripta familiar dos Vipinana, estão ausentes os três sarcófagos em estudo neste trabalho, e o sarcófago de *Velthur Vipinana* (nenfro, século IV a.C.) cuja tampa se encontra no Museu Nacional Arqueológico de Florença (onde deu entrada em 1894) e a base no Museu Gregoriano Etrusco do Vaticano (onde deu entrada em 1876). Os restantes túmulos da família Vipinana foram transferidos, nos anos quarenta do século XX, da casa dos Campanari, na Tuscania, para o Museu Nacional da Tarquínia e para o Museu Nacional Etrusco de Villa Giulia, em Roma, tendo regressado à Tuscania, onde ainda se encontram, após a reestruturação do museu da cidade natal dos Campanari. No entanto, o total de exemplares identificados não totaliza o número de vinte e sete divulgado por Otto Jahn, o que nos leva a supor que alguns terão sido vendidos pelos Campanari a colecionadores particulares, encontrando-se em parte incerta.

De salientar ainda o desaparecimento do espólio funerário encontrado dentro do túmulo dos Vipinana, «zum teil heute im British Museum in London» (Blanck, 1994: 296), sendo que a maioria das peças terá sido comercializada pelos Campanari. No final de 1839, ano em que este túmulo familiar foi descoberto, sabemos ter sido realizado um leilão que certamente dispersou todo o espólio funerário desta família: «at 3, Wellington St, Strand at S. Leigh Sotheby's, where more than 200 items were sold, especially Attic vases, glass and other finds from necropoleis at Vulci, Tuscania, Tarquinia and Polimmarzo» (Perkins, 2007: 4).

As sucessivas campanhas organizadas pela família Campanari na área de Tuscania permitiram escavações arqueológicas em oito necrópoles etruscas. A norte foram escavadas as necrópoles de Peschiera, Pian di Mola, e Castelluccio, e do lado sul as necrópoles de Ara del Tufo, Madonna dell'Olivo, Scalette, Sasso Pizzuto e a necrópole da família Vipinana, em Carcarello (Collona, 1978: 101).

#### **1.4 Os acervos museológicos e as colecções particulares em Inglaterra**

O Museu Britânico em Londres foi oficialmente fundado pelo Parlamento Inglês a 7 de Junho de 1753. Viria a abrir portas seis anos mais tarde, no dia 15 de Janeiro de 1759. A colecção etrusca deste espaço museológico de referência inicia-se em 1756, com a aquisição de nove peças de cerâmica da colecção de Sir Hans Sloane. «These vessels, still in the collection, (...) show that Sloane had an interest in Etruscan antiquities several



decades before the ‘Etruscan style’ became popular in the last quarter of the century» (Perkins, 2007: 3).

Em Inglaterra, o interesse pelo coleccionismo não foi exclusivamente impulsionado por interesses comerciais. Exemplo disso é Sir William Hamilton (1731-1803), embaixador britânico na Corte de Nápoles (1764-1800). Com interesses nas áreas do antiquariato e da arqueologia, este ávido colecionador de antiguidades mostrou igualmente interesse no processo da descoberta arqueológica, participando na abertura dos túmulos e registando as circunstâncias da sua descoberta, revelando assim uma consciência precoce dos métodos aplicados à ciência arqueológica.

Patrocinou igualmente o estudo académico da sua colecção, instruindo o amador francês, Pierre-François Hugues d'Hancarville (1719-1805), de a catalogar e de publicar ilustrações e descrições das peças que possuía. Em 1766-67 publicou o I volume intitulado *Collection of Etruscan, Greek, and Roman antiquities from the cabinet of the Honble. Wm. Hamilton, His Britannick Majesty's envoy extraordinary at the Court of Naples*, com a importante colaboração do historiador de arte, Johann Joachim Winckelmann (1717-1768).

Em 1772, durante a sua primeira estadia em Londres, Sir William Hamilton vendeu ao Museu Britânico a colecção que havia reunido até então, pela fabulosa quantia de £8,400 (Perkins, 2007: 10). Tornou-se, pouco depois, membro da *Society of Antiquaries of London*, uma instituição criada por Carta Régia em 1751, com o objectivo de promover o fomento do estudo e do conhecimento das antiguidades e da história do Reino Unido bem como de outros países.

Em 1777, durante a sua segunda estadia em Inglaterra, tornou-se membro da *Society of Dilettanti*, instituição formada por nobres e académicos, que patrocinava o estudo da arte da Antiguidade e a consequente publicação de trabalhos científicos.

Adquiriu durante a sua terceira estadia em Nápoles um vaso romano em vidro que viria a ser considerado uma das suas mais famosas importações. Em 1784, vendeu-o à viúva de William Bentinck, segundo duque de Portland. O designado *Vaso de Portland* (vidro, Século I d.C.) foi vendido em 1810 ao Museu Britânico e é hoje um dos seus ex-libris.

Assim, percebemos que Sir William Hamilton conjugava a sua carreira profissional de diplomata em Itália com a de colecionador e *dealer* de antiguidades. Entre os seus clientes contavam-se outros negociantes de arte, escritores, viajantes, os curadores do Museu Britânico e reis e nobres europeus.

O gosto pelo coleccionismo de Sir William Hamilton haveria de perdurar até ao final dos seus dias, o que levou a que fosse caricaturado de forma mordaz por James Gillray (1756-1815) em 1801.

Anos mais tarde, em 1814, o Museu Britânico adquire aos herdeiros de Charles Townley (1737-1805) – que havia sido curador desta instituição museológica – uma grande quantidade de antiguidades etruscas, nomeadamente esculturas, moedas, ourivesaria, cerâmica, e outras, por £ 8200 (Perkins, 2007: 11).



Fig. 19 - *A Cognocenti contemplating ye Beauties of ye Antique* - Caricatura de Sir William Hamilton da autoria de James Gillray (1756-1815) em 1801.

Em 1836 é a vez do coleccionador Edmé-Antoine Durand (1768–1835) vender a sua colecção de antiguidades etruscas, repartindo-a pelo Museu Britânico e pelo Museu do Louvre (que em 1827 havia inaugurado uma ala dedicada à arte etrusca). A sua colecção havia sido adquirida a Luciano Bonaparte, irmão de Napoleão, já mencionado neste trabalho.

No entanto, uma parte significativa da colecção do Museu Britânico foi adquirida à família Campanari, no curioso de número de setecentas e setenta e sete peças, segundo o inventário actual.

Analisando estes factos, percebemos que o Museu Britânico obteve a maior parte da sua colecção etrusca através da aquisição de colecções particulares e da compra de peças em leilões promovidos por comerciantes de arte. A estas duas fontes deve-se ainda o facto de aliar a compra directa em escavações arqueológicas na região do mediterrâneo à doação por parte de beneméritos.

## **2 – Sir Francis Cook e a sua colecção de Arte**

«Diz-se que todo o estrangeiro poderá encontrar em Sintra um pouco da sua pátria. Eu descobri aí a Dinamarca. Mas julguei reencontrar muitos pedaços queridos de outras belas terras...»

Hans Christian Andersen, *Uma visita em Portugal em 1866*

### **2.1 O Palácio de Monserrate na Serra de Sintra**

O Palácio de Monserrate situa-se na encosta norte da Serra de Sintra. Hoje, todo o parque ocupa uma área de cerca de 50 hectares. O seu proprietário actual é o Estado Português. Está classificado como imóvel de Interesse Público (Decreto-Lei n.º 95/78 de 12 de Setembro). Actualmente está afecto à Parques de Sintra Monte da Lua S. A.

Os primórdios da história da Quinta de Monserrate remontam a uma data longínqua e desconhecida, mas pensa-se que a construção de uma pequena capela do tempo da Reconquista Cristã marca o seu início. Esta suposição fundamenta-se no facto de Gaspar Preto aí ter feito «reconstruir» uma capela, em 1540, «em substituição da que ruíra» (Azevedo, 1982: 73), após uma peregrinação que fez ao santuário de Nossa Senhora de Monserrate, na Catalunha. Este novo templo foi assim consagrado a Nossa Senhora de Monserrate.

Monserrate era então, e foi até ao século XVII, pertença do Hospital de Todos-os-Santos de Lisboa. Neste século esta instituição cedeu-a «um fidalgo da família Melo e Castro, que mais tarde comprou a posse directa do imóvel» (Costa, 1985: 9).

Em 1718, a quinta de Monserrate, compreendendo terrenos e casas, entrou num vínculo instituído por D. Caetano de Melo e Castro (falecido nesse mesmo ano), conselheiro do Estado, Capitão-Mor das Naus da Índia, Governador e Capitão-Geral de Moçambique, Governador de Pernambuco e Vice-Rei da Índia. Os Melo e Castro, estabelecidos em Goa, administravam a propriedade de Sintra à distância, por intermédio

de procuradores que tinham a responsabilidade de encontrar rendeiros que assegurassem a exploração agrícola e a manutenção dos edifícios que compunham a propriedade.

O Grande Terramoto de 1755 causou danos colossais na propriedade e o seu estado agravou-se progressivamente até ao fim do século XVIII.

Foi então que apareceu o primeiro inglês interessado em resgatar Monserrate do estado de abandono em que se encontrava. A história de Monserrate haveria de ser a história de quatro ilustres ingleses apaixonados por Portugal – Gerard De Visme, William Beckford, Lord Byron e Sir Francis Cook. Portugal era, à época, um dos países inspiradores do revivalismo europeu, sendo usado como “fonte de inspiração”, especialmente por alemães e ingleses «Portugal, tal como a Espanha, situado nas franjas da Europa foi muitas vezes considerado por viajantes e curiosos setecentistas e oitocentistas um país *exótico*» (Pereira, 1995: 353).

A 14 de Janeiro de 1790, celebra-se um contrato de arrendamento entre a administradora do vínculo, D. Francisca Xavier Mariana de Faro Melo e Castro e Gerard De Visme, com o objectivo de « (...) arrendar utilmente a mesma Quinta, mas também promover a utilidade, conservação e aumento deste Predio (...) dando-se este de renda ao sobredito Gerardo DeWisme, que sendo um dos mais solidos Negociantes desta Praça, caracterizado de conhecida probidade e hum genio particular para a Agricultura, pretendia não só arrendar a dita Quinta largo tempo, por ser aquele citio o mais remoto, o mais semelhante aos Ares da sua Patria, e por isso o mais conveniente para a sua saúde e para descansar das fadigas do seu Comercio; mas também pretendia restabelecer a mesma Quinta (...) readificando a seu arbitrio as cazas da mesma Quinta, as quais pelo estrago do Terramoto (...) padecerão ruina tal que as tem feito quazi inabitáveis, e ultimamente fazendo as mais officinas de que precisa huma habitação decente (...) pondo o dito Predio nos termos de ser muito mais util e importante (...)» (Costa, 1985: 69-70).

O inglês Gerard De Visme (1726-1798) veio com 20 anos para Portugal, em 1746. Foi amigo de Sebastião José de Carvalho e Melo e associou-se à firma Purry & Mellish, obtendo assim o monopólio da importação do Pau-Brasil.

Na “Escritura de Arrendamento” de Monserrate, De Visme demonstra a sua vontade de deixar benefícios no país que o acolheu, e onde fez a sua vida. Agiu como um mecenas, deixando obras arquitectónicas de relevo, como o Palácio Neoclássico de São Domingos, em Benfica, da autoria do arquitecto Inácio de Oliveira Bernardes, e a suas

expensas mandou construir o Hospital Inglês, na Estrela, embora seja pela casa que construiu na Serra de Sintra que é hoje mais recordado.

Como já mencionámos, em 1790, após a celebração do contrato de arrendamento da quinta de Monserrate, De Visme deu início à construção de uma casa acastelada em estilo neogótico, cujas obras terminaram três anos depois, em 1793. À semelhança da casa de Benfica, Monserrate foi também uma importante novidade no panorama arquitectónico português de setecentos. O projecto foi atribuído ao arquitecto William Elsdon, que já havia construído em Sintra o vizinho Palácio de Seteais.

Através da observação de antigas litografias e gravuras, percebe-se que a morfologia original do palácio lhe conferia um aspecto acastelado, em estilo neogótico, com uma envolvente de espaços ajardinados decorados com estatuária.

É ainda contemporânea à construção do palácio a edificação, num dos morros da propriedade, de uma falsa capela em ruínas também em estilo neogótico, como se de um ermitério se tratasse. A capela nunca esteve aberta ao culto, funcionou apenas para guardar a “memória do lugar”, perpetuando desta forma a recordação do antigo templo que Gaspar Preto havia construído dois séculos e meio atrás, em honra de Nossa Senhora de Monserrate.

Porém, Gerard De Visme, cujo monopólio estava ameaçado pelo afastamento do Marquês de Pombal, partiu para Inglaterra, e subarrendou Monserrate ao riquíssimo compatriota William Beckford, em 1794.

Beckford não chegou a ficar em Monserrate dois anos (1794-1795); partiu para Inglaterra e depois voltou para Portugal, em 1798. Durante a estadia de Beckford em Inglaterra (de 1795 a 1798), Monserrate foi arrendada aos três filhos de José de Oliveira, fidalgo da Casa Real. É entre Outubro de 1798 e Junho de 1799 (período que corresponde à terceira estadia de Beckford em Portugal) que se pode situar a renovação do subarrendamento de Monserrate, pelo período de nove anos.

Na sua passagem por Monserrate, Beckford terá introduzido algumas alterações no palácio, e deixou para a posteridade as cascatas, o arco de Vathek e o cromeleque que ainda hoje são uma importante característica dos jardins.

Em 1799 Beckford partiu definitivamente para Inglaterra e a propriedade ficou votada ao abandono, «ninguém da alta nobreza estava à altura de continuar os grandiosos

sonhos do “rico” Mr. De Visme (...) e ainda menos de velar pelo bom estado do “paraíso” e de dar sequência aos “projectos de felicidade” que foram concebidos pelo mais rico dos ingleses» (Araújo, 1988: 183). A desolação cairia em breve sobre o local.

A ruína do palácio neogótico e do jardim de Monserrate não foi súbita mas gradual, e terá começado em 1799, quando Beckford se retirou para não mais voltar. Embora ausente, continuou subarrendatário até 1807. A sua ausência juntou-se à dos proprietários e produziu os mesmos efeitos.

Cedo o palácio se transformou numa ruína, ganhando assim uma aura de encantamento que terá atraído o interesse do poeta britânico George Gordon Byron, 6º Barão Byron.

Em 1809, dez anos após a partida de Beckford, Byron terá visitado Monserrate, mencionando essa visita num dos seus poemas – *Childe Harold’s Pilgrimage* (XXII-XXIII), onde exprime o sentimento romântico que o velho e harmonioso palácio nele havia despertado.

*Nos montes em declive, ou em baixo no vale,  
Há castelos de outrora, onde habitaram reis;  
E embora em derredor só vivam plantas bravas,  
Lá persistem sinais do passado esplendor.  
E eis no alto, ó Vathek, a mansão principesca,  
Onde tu, o mais rico herdeiro de Inglaterra,  
Formaste um breve paraíso, mal sabendo  
Que onde a fútil Riqueza esbanja sem medida  
Nunca a paz acompanha as delícias da vida.  
Aqui moraste, e aqui sonhaste ser feliz,  
Vendo ao longe a montanha: a beleza imutável.*

*Agora, este local parece amaldiçoado:*  
*Teu palácio está só como tu próprio és só.*  
*Um matagal enorme a custo dá passagem*  
*Às salas sem ninguém, com seus portais abertos:*  
*Aqui, mais uma vez, se aprende, meditando,*  
*Como são frágeis sempre os luxos deste mundo,*  
*Que o Tempo, em seu caudal, arrasta para o fundo.*

Em 1811, Byron declarou Monserrate «a mansão mais desolada no local mais bonito que alguma vez já vi» (mencionado por Binney, 1987: 46).

A ruína do palácio neogótico de Monserrate evoluiu lentamente: em 1828, numa litografia colorida de F. Nicholson, publicada por James Bulwer e intitulada *A Farmer Residence of Mr. Beckford's and the hills above Collares*, pode observar-se a construção praticamente intacta no exterior. Todavia, 24 anos mais tarde – em 1852 – numa estampa de gravador anónimo, observa-se já o palácio reduzido às paredes mestras, sem telhados, sem portas e sem janelas, num avançado estado de ruína, ganhando assim uma aura de encantamento tão ao gosto da época.

Vários foram os pretendentes a Monserrate, que atingia entretanto um preocupante estado de degradação. Consta que D. Fernando foi um dos interessados, não tendo porém havido acordo quanto ao preço: «El-rei Senhor D. Fernando cobiçou longamente a formosa propriedade, chegando a projectar uma estrada de ligação pela serra entre a Pena e Monserrate. Não chegou porém nunca ao preço que lhe era pedido» (Castro, 1906: 27).

Na segunda metade do século XIX a propriedade conhece um novo destino. Em 1855, D. José Maria de Castro e Almeida Pimentel de Siqueira e Abreu, detentor do morgadio de Monserrate, regressa de Goa. Perante a impossibilidade de se alojar no palácio que a sua família possuía em Lisboa, no bairro do Alto de Santa Catarina, que havia sido destruído pelo terramoto, ocorrido 100 anos atrás, decide transaccionar Monserrate a fim de obter fundos que lhe permitissem construir uma nova residência no bairro lisboeta da Lapa.



Sucede-lhe, no ano seguinte, o seu filho, D. Luiz Caetano de Castro e Almeida Pimentel de Siqueira e Abreu «na menoridade do qual, em 1856, a sua mãe, D. Veridiana Constança Leite de Sousa, viúva e tutora de seu filhos, com autorização do conselho de família, fez contrato de subrogação, em inscrições, da referida Quinta de Monserrate, ao abastado capitalista e negociante inglês Francis Cook.» (Castro, 1906: 27).

Embora a intenção fosse a venda, este contrato de sub-rogação – através do qual se transferiu o encargo da Quinta de Monserrate para Francis Cook – era o que a lei previa para alienação de qualquer propriedade vinculada, uma vez que o diploma aplicável era o alvará de 1797, que permitia a sub-rogação por meio de inscrições ou apólices da dívida fundada. A legislação que aboliu vínculos e morgados só viria a ser promulgada em 30 de Julho de 1860 e a 19 de Maio de 1863, respectivamente.

Assim, em 1856, a Quinta de Monserrate foi “vendida” em estado de total abandono ao súbdito britânico Francis Cook (1817-1901), que a restaurou e a fez reviver.

O jovem e rico comerciante inglês Francis Cook, então com 22 anos e já com fortuna constituída conseguida através da indústria têxtil do seu país, encantou-se por Sintra «aquando da sua passagem por Portugal, por ocasião da *Grand Tour* que empreendeu em 1839» (Neto, 2013a: 97). Aqui se terá enamorado por Emily Martha, filha de Robert Lucas, comerciante inglês estabelecido em Portugal. O casamento realizou-se em 1841 e embora o casal fixasse residência em Inglaterra, em Richmond, ficou sempre ligado a Portugal, com especial afeição a Sintra, para onde vinha frequentemente de férias.

A vila de Sintra era então um o pólo da vida cultural portuguesa. O príncipe consorte, D. Fernando de Saxe Coburgo-Gotha, um amador das artes, havia adquirido em 1838 as ruínas do Convento da Pena e decidido a sua ampliação de forma a construir um verdadeiro Paço acastelado romântico, transformando assim a Serra de Sintra num alto-lugar do romantismo europeu.

A obra, do traço do mineralogista germânico barão de Eschweje, com intervenções decisivas ao nível dos detalhes decorativos e simbólicos de D. Fernando, estaria quase concluída em 1847. «O eclectismo da arquitectura do Palácio da Pena revela a intenção de fazer dele como que um catálogo das formas neomedievalizantes e exóticas disponíveis na altura. Do neogótico ao neomourisco, passando por sugestões indianas e pelo inevitável manuelino (...)» (Pereira, 1995: 359).

Muitos projectos surgem então em Sintra marcados pelo revivalismo da Pena. Um deles, e o mais importante, foi Monserrate. Pois, «tal como D. Fernando, também Francis Cook ficou rendido ao espírito do lugar» (Neto, inédito). O inglês tinha consciência da dimensão histórica e cultural da propriedade. É «precisamente, esse sentido do lugar que vai presidir à recuperação da propriedade que sabemos agora ter tomado o nome de *Beckford Hill*» (Neto, inédito).

Como vimos anteriormente, Francis Cook havia assumido a posse da Quinta de Monserrate em 1856. Terá então chamado a Portugal, em 1858, o arquitecto James Thomas Knowles Sr. (1806-1884) para a reabilitação do palácio, pois, ao que tudo indica, este irá seguir a sugestão volumétrica do velho edifício de De Visme, ora em ruínas, remodelando-o por completo e impondo-lhe um programa revivalista deveras original e eclético. Quem «ainda conviveu com Francis Cook fala mesmo de “restauro”, face à atitude do milionário para com a construção original» (Neto, inédito).

A obra de Monserrate tem sido vista principalmente como um «estranho orientalismo», em que a origem das formas empregues é difícil de localizar com precisão. Ao longo do tempo, e segundo os vários autores que dedicaram os seus estudos a este palácio, encontram-se muitas referências à Índia, à China e à Pérsia Antiga. A historiadora de arte Glória Azevedo Coutinho acrescenta outra influência, a Itália, porque «o estranho e requintado orientalismo do palacete tem-nos confundido a todos; tem sido uma máscara a esconder a Itália Romântica, que Ruskin primeiro, e depois Street e outros, buscaram e divulgaram. As obras que impulsionaram e as que desenharam, ficaram conhecidas como *italianates*. Estas novas informações obrigam-nos a inscrever Monserrate nesta corrente de arquitectura inglesa» (Coutinho, 2005: 377).

Os primeiros desenhos de James Thomas Knowles para a *Beckford Hill* (as plantas da casa assinadas por Knowles apresentavam esta designação, como já referimos) datam de 1858 mas as obras iniciam-se em 1863. Tinha havido entretanto uma alteração na legislação que permitiu a Francis Cook comprar a propriedade em definitivo. Assim se inicia uma obra sumptuosa de remodelação do antigo palácio de Beckford, sob direcção de Samuel Bennett, um empreiteiro inglês chamado a Sintra por Francis Cook. Entre «os dois torreões cilíndricos dos extremos, que foram mantidos mas coroados agora por um telhado cónico com remate em folha de lótus, reconstruiu o interior deixando ao centro uma estrutura cúbica de dois andares. De uma ponta à outra corre todo o edifício uma magnífica galeria porticada por arcos muçulmanos, de tímpanos rendilhados e trabalho de

estruque, sustentados em colunas de pórfiro. A iluminação coada e a modulação espacial conseguida pelos sucessivos vãos conferem ao interior uma luz diáfana e verdadeiramente exótica, tratando-se de um dos mais impressionantes edifícios revivalistas de corrente burguesa existentes na Península» (Pereira, 2005: 145).

Francis Cook poderia ter erguido um novo palácio de raiz no lugar da casa que havia pertencido a William Beckford, «mas o que ele pretendia era ter a residência do escritor para si; fruir dos mesmos espaços; incorporar o legado imaterial, mas também o físico» (Neto, inédito), tal como D. Fernando II havia feito na Pena, reabilitando as antigas ruínas do convento jeronimita do século XVI.

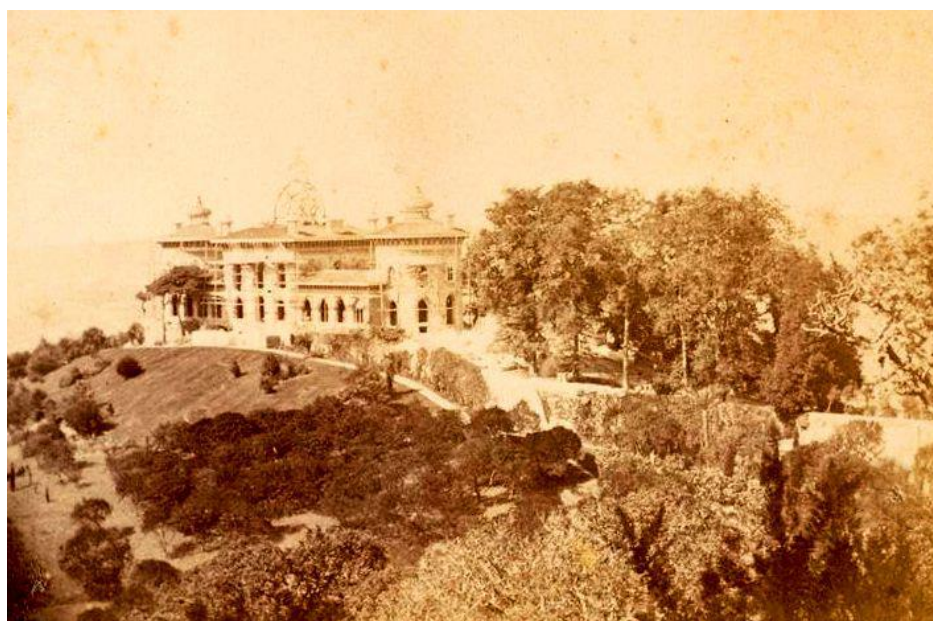


Fig. 20 - Palácio de Monserrate em construção, cerca de 1860.

Após a conclusão do Palácio e das dependências, o casal Cook passa a residir em Sintra cerca de três meses por ano, rodeado da sumptuosidade que tanto apreciava. «Neste palácio, onde os móveis, os objectos raros, e todas as estátuas, originais e belíssimas cópias de obras antigas, (...) podemos imaginar ainda os concertos na rotunda (...) templo solene dedicado às artes. Não faltam nem as colunas em mármore cor de âmbar, nem os capitéis dourados como a cúpula, nem os medalhões esculpidos representando (...) as musas e os locais que lhes eram dedicados» (Stoop, 1986: 287).

No exterior «a beleza da paisagem continha uma síntese perfeita entre o pitoresco e o sublime» (Neto, inédito). A fim de poder controlar a vista envolvente, Francis Cook, ano após ano, adquire as seguintes propriedades nas imediações de Monserrate: Quinta de

São Bento; Quinta da Infanta; Quinta da Cabeça; Quinta da Ponte Redonda; Quinta da Bela Vista; Quinta de S. Tiago; Quinta de Pombal; Quinta das Bochechas; Quinta da Boiça; Quinta da Bela Vista; Quinta Pequena; Quinta Grande; Quinta do Cosme; Quinta da Sanfanha; Terras a sul da estrada, em frente de Monserrate, e o Convento dos Capuchos com a respectiva cerca. «E assim Monserrate se tornou um “*dominion*” ou condado inglês, com administrador permanente, onde o milionário e os seus imediatos sucessores despendiam anualmente milhares de libras esterlinas na conservação e manutenção de todos os prédios, empregando dezenas de trabalhadores efectivos» (Costa, 1985: 39).

Fig. 21 - Mapa desenhado – assinalado a recorte o *Dominion* de Francis Cook após a compra de várias propriedades nas zonas envolventes de Monserrate.

### 2.2.1 A Aquisição

Embaixada Portuguesa em Itália, apresentado ao Ministro del Commercio e Lavori Pubblici do Estado do Vaticano (Archivio di Stato di Roma, Ministero dei Lavori Pubblici, busta 416, n.º 57). Vejamos:

«Il Signor Payant Personaggio Portoghese ha acquistato dal Sigr. D[omenico] Campanari tre sarcofagi antichi etruschi com coperchi di peperino, per essere spediti a Lisbona via di mare. Il Campanari venditore ha attenuto sin da varj anni dal Ministero del Commercio il permesso per la regolare estrazione dei sunnominati sarcofagi. Mancherebbe ora che la Commissione di antichità di C<sup>a</sup>. Vecchia (ove trovansi i Sarcofagi) verificasse che i Sarcofagi che ora voglionsi inoltrare a Lisbona sono precisamente quelli già dal venditore Sigr. Campanari esonerati dal vincolo del Governo.»

«O Senhor comprador personagem portuguesa adquiriu ao Senhor Domenico Campanari três sarcófagos antigos etruscos com tampa em tufo vulcânico, para serem enviados por mar para Lisboa. O vendedor Campanari conseguiu há vários anos a permissão do Ministério do Comércio para a extradição regular de sarcófagos como os acima mencionados. Falta agora que a Comissão de Antiguidades de Civitavecchia (onde se encontram os sarcófagos) verifique que os sarcófagos que vão para Lisboa são precisamente aqueles para os quais o vendedor Senhor Campanari obteve já isenção do vínculo do Governo.»

Os documentos de arquivo que se referem a este assunto, com datas de 14 de Novembro e 18 de Dezembro de 1866, tratam da dificuldade de encontrar, na cidade portuária de Civitavecchia – na região do Lácio, província de Roma – o local exacto onde estão os três sarcófagos que deveriam já ter seguido para Lisboa.

A menção desta dificuldade parece-nos indicar que o vendedor esteve ausente do local, pois Domenico Campanari, «residierte Domenico Campanari (...) seit Jahrzehnten in London als Inhaber eines Antikengeschäftes» (Blanck, 1994: 297) (Domenico Campanari residiu durante décadas em Londres como proprietário de uma loja de antiguidades). É para nós perfeitamente possível que o contrato de compra e venda, celebrado entre Francis Cook e Domenico Campanari, tenha sido assinado em Londres. Recordamos aqui que após a realização da primeira exposição etrusca no Pall Mall, em Londres, em 1837, «Domenico Campanari settled in London, opening a business selling

archaeological materials and keeping in contact with the British Museum and the London art market» (Perkins, 2007: 4).

Sabemos também que os sarcófagos estavam representados numa estampa que ilustrava a obra *Tuscania e i suoi Monumenti*, de Secondiano Campanari, de 1856, o que poderá ter facilitado a compra, funcionando a obra como uma espécie de catálogo. A confiança em Domenico Campanari deveria ser absoluta, pois este era um dos principais fornecedores de antiguidades do Museu Britânico, como já vimos.

A análise deste documento permite-nos também perceber que Francis Cook terá pedido a um dos seus colaboradores que solicitasse o apoio da Embaixada Portuguesa em Itália para resolver a demora da chegada dos três sarcófagos a Lisboa (Sintra), e que no final do ano de 1866 ninguém sabia muito bem onde eles efectivamente se encontravam. Possivelmente estariam num armazém perdido no enorme e confuso porto de Civitavecchia.

O acordo entre o Estado Pontifício e a família Campanari, que permitia a exportação de antiguidades, tinha sido, de facto, celebrado havia vários anos: «an agreement had been signed, in 1834, with the Campanari brothers of Toscanella, to undertake the excavations and to divide the objects that were recovered» (Pietrangeli, 1982: 21), estando assim o negócio dentro dos limites da legalidade da época.

### **2.2.2 A vinda para Monserrate**

Os três sarcófagos etruscos da colecção de Sir Francis Cook terão chegado a Sintra no decorrer do ano de 1867, com base na correspondência entre a Embaixada Portuguesa em Itália e o Ministro del Commercio e Lavori Pubblici do Estado do Vaticano, documento publicado por Giovanni Colonna e já mencionado neste trabalho. Depois dos sarcófagos terem sido localizados e subsequentemente expedidos do porto de Civitavecchia, terão chegado a Lisboa via marítima e transportados para o parque de Monserrate.

Ora, todo este processo tem de ter sido moroso, devendo ter tardado alguns meses. Atrevemo-nos assim a avançar com a hipótese de que a chegada dos três sarcófagos

deverá ter ocorrido durante a época estival, coincidindo com a altura do ano em que a família Cook passava férias em Monserrate. Assim, Francis Cook, que havia muito que ansiava pela sua chegada, terá escolhido cuidadosamente os locais precisos onde os três sarcófagos, testemunhos da extinta civilização etrusca, haveriam de ficar a decorar o jardim.

Sabemos que, em 1868, o arqueólogo W. Gurlitt publica um artigo intitulado *Sammlung des hrn. F. Cook zu Montserrat bei Cintra (Lissabon)*, onde refere a presença dos três sarcófagos já nos seus lugares no Parque, onde os terá observado cuidadosamente, pois assina o seu artigo ainda em Lisboa.

### **2.2.3 A inserção paisagística nos jardins**

Em plena comunhão com o Palácio, o Parque de Monserrate será uma das mais belas criações da época vitoriana. O projecto será um exemplo ímpar do revivalismo e eclectismo dos finais de oitocentos, onde os motivos vegetalistas do interior do palácio se prolongam harmoniosamente no jardim «transmitindo a sugestão de que as variadas espécies botânicas (...) evoluíram naturalmente no seu crescimento para o interior da casa» (Neto, inédito).

Em 1840 o poeta Edward Quillinan escreve sobre a desolação que por esta altura se abatia sobre Monserrate: «a casa é um templo para os ventos – muitos edifícios arruinados há séculos não estão tão decadentes – nem uma só telha no telhado! No entanto, os arredores são ainda extraordinariamente belos, com prados de suave inclinação, cintilantes e ruidosas quedas de água, lagos silenciosos, jardins e pomares de laranjeiras, árvores majestosas e bosques relevados» (citado por Binney, 1987: 47). Francis Cook, que viria a adquirir Monserrate uns anos mais tarde, mais precisamente em 1856, como já vimos, ter-se-á deparado com a propriedade no estado desolador descrito por Edward Quillinan, mas terá compreendido o seu imenso potencial. E assim, tendo descoberto aquilo que Monserrate possui de mais singular, a sua situação a baixa altitude, ao abrigo dos ventos, bem como a sua exposição ao sol, temperada pela orientação a norte e pelo oceano, Francis Cook adivinhou que paralelamente à reconstrução do Palácio poderia ali criar um parque excepcional, tão ao gosto da época.

A edificação do parque terá o seu início em 1863, após a conclusão das obras do Palácio. Para tal, Cook convidou uma equipa constituída pelo pintor paisagista romântico William Stockdale, pelo famoso botânico William Nevill, e um jardineiro talentoso, Francis Burt (falecido em 1887), que mereceu o epíteto de «jardineiro-poeta» (Natividade, 1952:15). Os quatro conseguiram reunir e aclimatar, com grande arte e sucesso, mais de mil plantas e árvores variadas, vindas de todo o mundo, «transportadas por jardineiros em barcos especialmente fretados transformados em estufas» (Stoop, 1986: 284), procurando recriar ambientes de várias partes do globo. Fizeram um extraordinário aproveitamento das condições naturais e das possibilidades cénicas da vegetação existente e acrescentaram ainda pequenas pontes, estufas, fontes e lagos: «não é um jardim arquitectónico de terraços e paisagens, mas um outro pronto a ser explorado, um jardim de surpresas e contrastes, de subidas e descidas, de constantes mudanças de direcção» (Binney, 1987: 51).

Em 1870, o reverendo Alfred Smith, no seu *Spring Tour of Portugal*, dá-nos notícia deste jardim, após a renovação iniciada por Sir Francis Cook poucos anos antes: «palmeiras orientais e mexicanas, araucárias de várias espécies, arbustos brasileiros de grande raridade, pequenos bosques de cameleira». Elogia ainda Francis Burt, o jardineiro responsável, que «conjugou tão bem o bravio e o cultivado, arranjou tão bem as plantas de dois hemisférios, que quando nos deitamos na relva suave, debaixo da sombra de uma magnólia gigantesca, nos parece estar em solo encantado, tão rodeados estamos de espécimes florescentes de um sem-número de plantas e arbustos tropicais» (citado por Binney, 1987: 47).

Para além da natureza exuberante, não podemos deixar de mencionar as pré-existências arquitectónicas deixadas no parque pelo dois anteriores arrendatários. Francis Cook herda de Gerard De Visme, as falsas ruínas da capela e, de William Beckford, as cascatas, o arco de Vathec «um grande arco de enormes massas de granito que se supões ter sido construído no fim do século XVIII quando era moda a ruína artificial» (Oates, 1923:6), e o cromeleque. Cook irá saber interpretá-las e dar-lhes uma nova magia prolongando assim a atmosfera romântica que ali se vivia.

Assim, e de acordo com a estética romântica, irá decorar os jardins com antiguidades que terá adquirido propositadamente para esse efeito em viagens que empreendeu e junto de negociantes de arte. Foram vários os elementos histórico-artísticos ali colocados, com especial destaque para os três sarcófagos etruscos em estudo neste



trabalho, mas também um arco indiano, um poço veneziano e vária estatuária de temática clássica – «no parapeito reclina uma figura de Cupido a dormir» (Oates, 1923: 15). Tudo se articulava em cenários e ambientes irrealistas que permitiam transportar o observador para uma qualquer cena romântica. E no portal da entrada, um par de quimeras assinalava a fronteira entre o mundo real e o mundo onírico, que se vivia para além daquela passagem.

Qualquer jardim romântico deveria incluir uma ruína. Francis Cook aproveitou as ruínas da falsa capela herdada do anterior arrendatário, Gerard De Visme, transformando-a num falso destroço. Uma árvore-de-borracha australiana é criteriosamente plantada na falsa ruína mas será a inserção do *Sarcófago de Arnth Vipinana*, numa pequena gruta no sítio onde se localizaria a capela-mor deste falso templo, que lhe dará o factor surpresa e um certo aspecto fantasmagórico, tão apreciados na época. Anne de Stoop descreve o local: «quanto à venerável capela histórica, desnaturando a sua vocação primitiva, utilizou teatralmente as suas ruínas como elemento de um cenário fantástico onde árvores exóticas e trepadeiras se misturam espécies de serpentes tomando a forma das janelas góticas, com um precioso sarcófago etrusco» (Stoop, 1986: 287).

Esta opinião não é partilhada por Vieira Natividade, que uns anos antes, no seu discurso de encerramento da exposição «Plantas Ornamentais» a 6 de Outubro de 1951, em Monserrate, dá a sua visão muito pessoal: «tenho para mim, que as estatuetas dispersas pela quinta, graciosas mas mesquinhas neste quadro grandioso: os túmulos etruscos que contam mais de dois mil anos e adquiridos por preços fabulosos, apenas patenteiam o desejo de ostentação do argentário, o anseio de tornar pomposo, exótico e opulento o que se lhe afigurava pobre, simples e banal» (Natividade, 1952: 17). Percebe-se por este discurso que o autor não dominava o contexto histórico da época e não entendia o conceito de jardim romântico.



Fig. 22 - *Sarcófago de Arnth Vipinana* na capela-mor da falsa igreja em ruínas.



Fig. 23 - *Sarcófago de Arnth Vipinana* na capela-mor da falsa igreja em ruínas.

No que respeita à inserção do *Sarcófago de Arnth Vipinana* nas ruínas da capela, esta lembra a localização da *Sleeping Ariadne*, pintada por Diego Velásquez na composição *Vista dos jardins da Villa Medici, em Roma*, de 1630, do Museu do Prado. Possivelmente esta obra terá influenciado Francis Cook no momento de escolher o sítio onde colocar os sarcófagos nos jardins de Monserrate. Sabemos que na sua biblioteca, a escassos metros deste local, tinha uma réplica da *Sleeping Ariadne*, o que prova que era conhecedor e apreciador deste mito clássico. Talvez tivesse tomado contacto com a obra mencionada de Velásquez, numa das muitas visitas que com toda a certeza terá feito ao Museu do Prado, em Madrid, e que esta tenha funcionado como fonte de inspiração. Sabemos que era apreciador da obra deste pintor, pois anos mais tarde irá adquirir a composição *Velha cozinhando ovos*, de sua autoria.

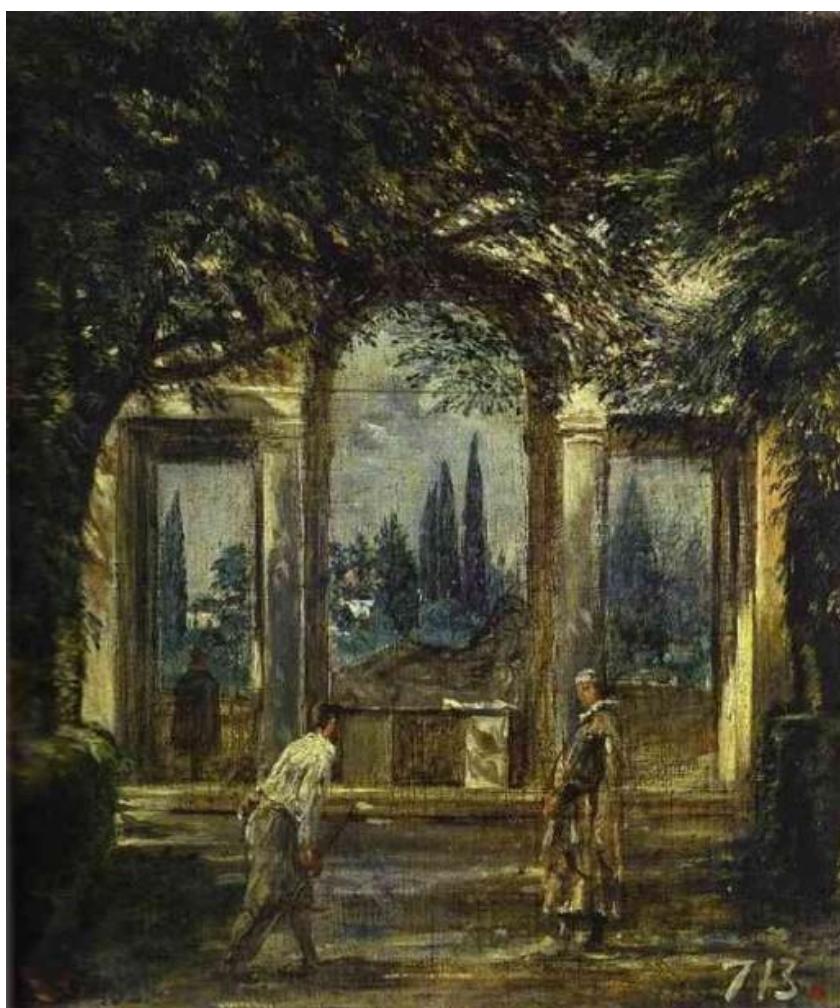


Fig. 24 - *Os jardins de Villa Medici em Roma*, 1630, Diego Velásquez, Museu do Prado.

O autor Elon Danziger refere que em 1840, durante a *Grand Tour*, Francis Cook terá visitado a Itália. Nessa época poderá ter visto a escultura original da *Sleeping Ariadne*, embora não no exterior, uma vez que a peça foi transferida para o interior do Museu do Vaticano em 1779.

Os outros dois sarcófagos são colocados noutros recantos do parque, presidindo a ideia de decoração complementada com o factor surpresa. De repente, no meio da natureza exuberante, um sarcófago antigo de uma civilização já desaparecida, em perfeita simbiose com o cenário que o rodeia. Destacamos a frase de Walter Oates, no seu *Monsserrate. Um pequeno guia para os jardins*, sobre o *Sarcófago dos Dois Seres Marinhos* «entre um loureiro e uma Camelia gigante encontra se outro tumulo etrusco em bom estado com uma figura reclinando a cabeça na mão esquerda, e dá ideia de olhar sem ver as Camelias que lhe dão sombra» (Oates:1923: 5).

A edificação do parque deu-se entre os anos de 1863 e 1929, muito para além da morte de Francis Cook (ocorrida em 1901). A família Cook manteve sempre este espaço aberto ao público, doando o valor do ingresso à Misericórdia. Recordamos aqui as instruções do jardineiro Walter Oates dirigidas aos turistas que visitavam Monserrate: «é melhor tomar o atalho zig-zag atravez a relva que vai dar ao palacio cujo o terraço assim como o caminho á esquerda são particulares e prohibidos aos tourists (...)» (Oates, 1923: 13). Informa ainda: «o dinheiro de admissão que se pede ao portão, assim como o dinheiro recebido por este guia é apresentado ao hospital da Misericordia de Cintra e ao de Colares em beneficio dos doentes pobres» (Oates, 1923: 18).

## **2.2.4 Referências documentais e bibliográficas à sua presença em Monserrate**

Os sarcófagos etruscos da colecção de Sir Francis Cook são descobertos pela arqueologia pouco depois da sua chegada a Monserrate.

O artigo publicado em 1868, por W. Gurlitt, *Sammlung des hrn. F. Cook zu Montserrat bei Cintra (Lissabon)* que incidiu sobre a colecção de arte que Francis Cook guardava em Monserrate, menciona a presença de dois dos três sarcófagos etruscos no jardim do palácio, dizendo que Francis Cook os terá adquirido em Roma: «In dem Garten der Villa befinden sich drei Sarkophage; der Besitzer hat sie, dem Vernehmen nach, in Rom erworben» (Gurlitt, 1868: 86). O autor descreve pormenorizadamente os dois,

embora cometa erros grosseiros: o *Sarcófago de Arnth Vipinana* pertenceria a uma mulher, que segurava na mão direita um escudo e seria desproporcional, ou seja, apresentava um corpo demasiado grande para uma cabeça muito pequena. Gurlitt identifica ainda a representação de uma batalha no baixo-relevo deste sarcófago. Quanto ao *Sarcófago do Assassínio de Polites*, refere que este se encontra noutra parte do jardim e que no baixo-relevo se pode observar uma batalha. Confunde a informação dizendo que a inscrição que o *Sarcófago de Arnth Vipinana* apresenta, pertencia ao *Sarcófago do Assassínio de Polites*.

No importante livro para a história de Sintra «Cintra Pinturesca ou Memoria Descriptiva das Villas de Cintra e Collares e seus Arredores» com anotações de António A. R. da Cunha, datado de 1905, pode ler-se «aquellas três mumias etruscas que se encontram nas grutas, foram adquiridas em Roma por um preço fabuloso, e, segundo a descripção que as acompanhava, e que o sr. visconde possui, teem tres seculos de existencia antes da era christã» (Cunha, 1905: 256).

Em 1923, Walter Oates escreve *Monserate. Um pequeno guia para os jardins*, com prefácio de Herbert Cook, neto de Francis Cook, com o objectivo de informar os visitantes quanto às espécies botânicas mais importantes existentes no parque, vindas do «velho e novo mundo» (Oates, 1923: 5). A dada altura do seu guia indica que na «capela ve se um sarcophago Etrurio, talvez de 3,000 anos de idade, em bom estado, que foi aqui colocado por Sir Francis Cook em 1860» (Oates, 1923: 7). O *Sarcófago de Arnth Vipinana* não é o único mencionado por Oates. Mais à frente destaca a perfeita simbiose entre o jardim e o *Sarcófago dos Dois Seres Marinhos*: «entre um loureiro e uma Camelia gigante encontra se outro tumulo etrurio em bom estado com uma figura reclinando a cabeça na mão esquerda, e dá idea de olhar sem ver as Camelias que lhe dão sombra» (Oates, 1923: 5). Refere-se nestes termos à tampa do sarcófago em questão, hoje desaparecida. Omitiu a presença do *Sarcófago do Assassínio de Polites*, que muito provavelmente se encontraria num lugar de menor destaque, numa zona mais periférica, uma vez que «seguindo os caminhos aqui indicados o visitante terá visto todos os pontos principais do jardim com facilidade e em pouco tempo» (Oates, 1923: 17).





Fig. 25 - Cartão postal de Monserrate, 1928.

Outra referência importante consta no já referido álbum descritivo *The World Famous Estate and Botanical Gardens and Palace of Monserrate, Cintra, Portugal*, editado em Inglaterra com o objectivo de encontrar um comprador estrangeiro para Monserrate. Embora não tenha data, deverá ter sido publicado no final dos anos vinte, altura em que a propriedade é colocada à venda em Inglaterra. Além de apelidar o jardim de «the most celebrated landscape garden in Europe» (pp.7), pode ainda ler-se na descrição da antiga capela em ruínas «within the walls stands an Etruscan sarcophagus probably 3,000 years old» (p.20). Não faz referência aos outros dois sarcófagos etruscos que se encontravam em diferentes pontos do jardim.





Fig. 26 - *Sarcófago dos Dois Seres Marinhos*, no jardim de Monserrate.



Fig. 27 - *Sarcófago do Assassínio de Polites*, no jardim de Monserrate.

Os três sarcófagos etruscos da colecção de Sir Francis Cook foram descobertos pela etruscologia no verão de 1930, quando o romano Ugo Ferraguti, um apaixonado pela arqueologia, que se encontrava a viajar pelo nosso país, visitou Monserrate, então famosa pela riqueza de plantas exóticas. Para sua grande surpresa, viu os três sarcófagos expostos no parque. Escreve então numa carta datada de 30 de Novembro de 1930, que haveria de dirigir ao etruscólogo Pericle Ducati: «in un angolo deserto del parco, fra ruderi informi di una costruzione romana, diroccata anche per un recente terremoto, era una nicchia entro la quale vidi un magnifico sarcofago etrusco di notevole somiglianza a quello dell'obesus etruscus di Firenze», continuando «mi dissero che era un sarcofago romano e per di più me ne mostrarono anche altri due bellissimi» (Ducati, 1931: 523). Dá-nos ainda uma outra informação sobre o estado de conservação dos sarcófagos «questo grupo di antichità così rare e così belle, e così mal conservate e poco curate». Após algumas diligências para obter fotografias dos mesmos, conseguiu-as, através do curador do proprietário, que na época era Herbert Cook e do administrador português do parque. Quanto à sua proveniência foi-lhe dito que, havia cerca de cinquenta ou sessenta anos, um barco carregado de antiguidades e obras de arte italianas havia naufragado na costa de Lisboa, tendo Francis Cook – avô do proprietário – comprado na praia, por pouco dinheiro, estes sarcófagos e ainda outros objectos.

O curioso Ugo Ferraguti, depois de voltar a Itália, enviou as modestas fotografias ao seu amigo, o etruscólogo Pericle Ducati, que haveria de publicar o primeiro estudo na revista «*Studi Etruschi*», corria o ano de 1931.

Já nos anos cinquenta, a «Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira» refere na entrada de «Monserrate» a presença dos três sarcófagos: «no parque há três múmias etruscas que datam de três séculos antes da era cristã, e foram adquiridas por preços fabulosos, em Roma. Encontram-se metidas em grutas». As imprecisões desta referência levam-nos a acreditar que foi utilizada como fonte provável a já referida obra «Cintra Pinturesca ou Memoria Descriptiva das Villas de Cintra e Collares e seus Arredores».



### 2.3 A Colecção de Arte

Para a História da Arte, Francis Cook é conhecido por ter formado uma das colecções mais importantes da segunda metade do século XIX.

Segundo o autor Elon Danziger, a sua colecção de arte terá começado pela aquisição de uma dúzia de pequenos baixos-relevos renascentistas, adquiridos em 1840, durante a *Grand Tour*, em Itália. Embora estes tenham funcionado mais como “*souvenirs da tour*” (Neto, 2007: 405).



Fig. 28 - Sir Francis Cook, c. 1900.

A crescente prosperidade da família Cook permitiu a Francis, em 1849, mudar-se para a prestigiada localidade de Richmond, nos arredores de Londres, a casa a que chamaria *Doughty House*. Poucos anos mais tarde, em 1856, como já vimos anteriormente, adquiriu em Sintra a Quinta de Monserrate, para estância de veraneio, vindo assim frequentemente ao nosso país. Por esta época, e devido à morte prematura do seu irmão mais velho, William Cook, em 1852, Francis detinha uma posição cimeira na firma que formara com o pai – Cook Son & Co. Sediada em St. Paul's Churchyard, no centro de Londres. A companhia florescia, graças ao talento empresarial de Francis Cook aliado à supremacia económica que Londres detinha no comércio com as suas colónias. Foi então considerado «one of the three richest men in England» (Danziger 2004: 444).

Enquanto aguardava a finalização das obras do Palácio de Monserrate, terá enraizado o seu gosto pelo coleccionismo no sentido mais lato do termo. Inicialmente, Francis Cook começou por comprar várias antiguidades, reunindo mármore, bronzes e cerâmicas – orientado sobretudo por um espírito decorativo, a pensar nas suas residências, ainda sem a determinação de um colecionador de arte, conforme defende Elon Danzinger.

Em 1868, quatro anos após a finalização das obras do palácio, as antiguidades que possuía em Monserrate eram suficientemente importantes para captar a atenção do eminente arqueólogo Wilhelm Gurlitt, que publicou um artigo sobre elas na revista da especialidade *Archäologische Zeitung*, já referido neste trabalho.

Gurlitt começa por referir que *Herr Francis Cook* possui em Londres, na *Doughty House*, uma colecção muito variada e que em Monserrate possui objectos antigos e modernos de valor muito desigual. Propõe-se então fazer um apanhado dos objectos antigos reunidos por Cook no seu palácio de Sintra, excluindo intencionalmente tudo o que é moderno. Separa a colecção em quatro grupos: estatuária, bustos, baixos-relevos e vasos – referindo sempre as divisões do palácio onde cada peça se encontrava. Termina o artigo com a descrição detalhada de dois dos três sarcófagos etruscos presentes no jardim do palácio, evidenciando assim a sua área de interesse profissional, a Arqueologia.

A primeira peça que destaca é a réplica da famosa estátua alegórica do rio Nilo, cujo original, datado do século I d.C. e descoberto em Roma no século XVI, pertence à colecção do Museu do Vaticano. A cópia de Francis Cook estava no átrio da escadaria do

torreão central que dava acesso ao primeiro andar do palácio. A presença referida por Gurlitt é comprovada através de fotografias antigas.



Fig. 29 - Fotografia de época do átrio da escadaria do torreão central do palácio de Monserrate – vendo-se a réplica da escultura alegórica do rio Nilo. Destaque ainda para os quatro painéis de alabastro adquiridos na Índia.



Fig. 30 - Fotografia de época onde se pode observar o sátiro barbudo nu, de ombros cobertos por uma pele de leão – no lado esquerdo da imagem – identificado por Gurlitt em 1868.

Continuando com a descrição das peças de escultura, identifica na biblioteca a imagem de um jovem romano, em tamanho real, em mármore branco e castanho; e numa pequena sala ao lado da biblioteca uma imagem do deus Mercúrio, numa escala um pouco inferior à real, em mármore branco. Refere ainda a existência de uma imagem de um sátiro barbudo nu, de ombros cobertos por uma pele de leão, classificando-a como um bom trabalho e omitindo a divisão onde este se encontrava.

No que respeita à colecção de bustos, refere a presença na escadaria do palácio de: um sátiro, em mármore branco e à escala real; um busto de um imperador, adiantando a hipótese de se tratar de uma representação de Vespasiano, sabendo ser uma réplica moderna; um bárbaro, em mármore negro, com uma testa alta e olhos arregalados, apelidando-a de insignificante e provavelmente moderna. Na biblioteca identifica: um busto de Homero, reprodução moderna de um modelo muito difundido; um guerreiro selvagem, em tamanho natural, em mármore negro esverdeado; um busto feminino egípcio, em pedra verde-escura; um busto feminino, com expressão calma, com metade do tamanho natural, em mármore branco. Avança a hipótese de que se poderá tratar da deusa Minerva; identifica o busto duplo de um velho sátiro e de uma bacante, «Satyrn und einer Bacchantin» (Gurlitt, 1868: 85), em mármore, que apesar de muito restaurado, diz ser um trabalho interessante (deverá tratar-se de uma ninfa, uma vez que iconograficamente são estas, por norma, as companheiras dos sátiros); um busto de uma matrona romana, com expressão calma, cabelo simples e penteado para trás, estando o nariz restaurado, em mármore branco. No átrio central da galeria identifica o busto de um imperador, avançando com a hipótese de se tratar de Cómodo, sendo com grande probabilidade uma réplica (esta ainda hoje se encontra no local referido por Gurlitt).

Refere ainda três baixos-relevos modernos de temática clássica, um com o herói Hércules, outro com a representação do mito grego de Hero e Leandro, e outro com uma ninfa. Menciona ainda pormenorizadamente a presença de quatro vasos gregos no palácio, três na biblioteca e um no *hall* de entrada de acesso à escadaria.



Fig. 31 - Fotografia de época da escadaria do palácio, vendo-se a meio o busto do Imperador Vespasiano, identificado por Gurlitt em 1868.



Fig. 32 - Fotografia de época da Sala da Música – Palácio de Monserrate, onde se observa a escultura com a dupla representação de um sátiro e uma ninfa, identificado no artigo de Gurlitt em 1868.



Fig. 33 - Fotografia de época da Biblioteca – Palácio de Monserrate, onde se observa a réplica da escultura de *Ariadne Adormecida*.

Embora não tenha sido mencionada no artigo de Wilhelm Gurlitt, pois este inicia o seu texto explicitando que ia excluir da sua descrição tudo o que fosse moderno «mit absichtlichem Ausschluss alles sicher modernen» (Gurlitt 1868: 84) é claramente reconhecida na fotografia antiga da biblioteca do palácio – apresentada neste trabalho – uma réplica de *Ariadne Adormecida*. O original, em mármore romano de gosto helenístico, datado do século II d.C., pertencente à colecção do Museu do Vaticano, foi descoberto em Roma, no Monte Esquilino em 1512, e então transportado para o Jardim de Belvedere, no Vaticano. Pensava-se na época que representava a morte de Cleópatra. É um dos mitos mais apreciados da Antiguidade Clássica e uma das obras de arte mais célebres.

A colecção “inventariada” no artigo de Wilhelm Gurlitt, publicado em 1868, representa para nós uma peça chave para a compreensão do gosto pessoal de Francis Cook. Peças de arte, originais e réplicas, de sabor clássico – Nilo, Ariadne, Mercúrio, Minerva, Hércules, Hero e Leandro, sátiros, ninfas, imperadores e matronas – convivem harmoniosamente dentro do seu palácio, decoram o seu “santuário”. Destaque para a biblioteca, o espaço mais íntimo e confortável da casa, criado para exclusivo usufruto do seu proprietário. Recheada com quatro mil livros, é um hino à cultura clássica. A decoração desta sala bem como a aquisição dos bens “inventariados” por Gurlitt são

anteriores ao período em que conhece John Charles Robinson (1824-1913) e se afirma como um colecionador de arte. Esta divisão, uma sala de estar na sua casa de campo, a milhares de quilómetros de Londres, representa o lado mais privado de Francis Cook, o seu gosto pessoal.

E a decorar recantos do jardim, três sarcófagos etruscos...

Coincidindo com a data de publicação do artigo de Wilhelm Gurlitt, assiste-se a uma crescente evolução da atitude e do gosto de Francis Cook, assumindo-se como um coleccionador de excepcional dimensão. É nesta altura que o alvo preferencial da sua colecção passa a ser a pintura europeia. Foram vários os factores que terão influenciado Francis Cook para esta mudança de interesse e atitude.

Em 1862, ano que coincide com a finalização das obras de remodelação do Palácio de Monserrate, acontece a Exposição Internacional de Londres, onde o *South Kensington Museum* apresenta a «*Special Exhibition of Works of Art of the Medieval, Renaissance, and more recent periods: on Loan*», com a exibição de um considerado conjunto de obras de arte emprestadas de colecções públicas e privadas.

Cinco anos mais tarde, em 1867, acontece a Grande Exposição Universal – "*Exposition Universelle d'Art et d'Industrie*", no Campo de Marte, em Paris. Foi a exposição internacional de maior sucesso realizada até então, que movimentou inúmeras obras de arte, numa mostra riquíssima e de grande aparato e que terá actuado como um grande estímulo para o negócio das antiguidades.

Um ano depois, em Portugal, durante o reinado de D. Luís I, assiste-se à abertura da Galeria Nacional de Pintura, na Academia de Belas Artes de Lisboa, direccionada a todo o público interessado – aos domingos –, e nos restantes dias para os «alunos d'este estabelecimento, e para todas as pessoas de ambos os sexos, estudantes, artistas, ou amadores que alli desejarem estudar ou executar qualquer copia» (Holstein, 1868:5). O espólio que constituía a colecção desta nova galeria devia-se essencialmente ao depósito dos conventos extintos em 1834, ao espólio comprado aos herdeiros de D. Carlota Joaquina, em 1859, e a D. Fernando II, que havia doado uns anos antes uma considerável soma para a aquisição de obras, «quadros comprados nos annos de 1865, 1866, 1867 e 1868 com sommas que sua majestade el-rei o senhor D. Fernando cedeu, para este fim, da sua dotação.» (Holstein 1868: 3).

Ainda em 1868, sob os efeitos da Grande Exposição Universal de Paris, era a vez de ingleses inaugurarem em Leeds, no norte da Inglaterra, a *National Exhibition of Works of Art*. Aí Francis Cook fará a sua «first appearance» (Danziger 2004: 446) como contribuidor, com o empréstimo de obras, a par de grandes colecionadores como Sir William Holburne (1793-1874) e até mesmo a família Real.

É nesta altura que Cook conhece John Charles Robinson, um coleccionador privado, que se havia distinguido ao serviço do já mencionado *South Kensington Museum* de Londres, futuro Museu *Victoria and Albert*, como consultor e superintendente das colecções de arte que ajudou a constituir através de inúmeras aquisições feitas por toda a Europa. Este tornou-se o principal conselheiro artístico de Francis Cook, sendo responsável por muitas das aquisições e até pela orientação artística do acervo de quadros reunido. Possuía uma forte ligação a Portugal, onde procurou cimentar linhas mestras nas fundações da historiografia portuguesa, a propósito da nossa primitiva escola de pintura.

Em 1868, o antagonismo que mantinha com os responsáveis máximos do *South Kensington Museum*, ditou o seu afastamento desta instituição. A perda do lugar terá levado o *connaissanceur* a colocar à venda a sua colecção particular de pintura, a fim de colmatar as necessidades financeiras.

Antes de efectuar um leilão público em Paris, para colocar no mercado as cerca de cem obras que constavam do seu acervo particular, e aproveitando assim o rescaldo da Exposição Universal, que ali se realizara, Robinson vendeu a Francis Cook cerca de trinta quadros, a sua maioria de pintores italianos. Mais tarde, e já no decorrer do leilão, Francis terá comprado mais três dezenas de pinturas da colecção do seu agora conselheiro.

Foi ainda no ano de 1868 que se iniciou a voracidade de Francis Cook pela aquisição de pintura, chegando a sua vastíssima colecção a atingir cerca de cinco centenas de quadros. Rivalizará assim, em amplitude, profundidade e valor das suas obras, com as grandes galerias públicas de pintura.

É assim que dois anos depois, por decreto datado de 1 de Julho de 1870, Francis Cook recebe o título de Visconde de Monserrate, em duas vidas, atribuído pelo rei D. Luís, «pelos relevantes serviços por elle prestados ao desenvolvimento das artes em Portugal» (Cunha, 1905:256). Dezasseis anos mais tarde, em Inglaterra, também viria a alcançar o título de baronete.



As aquisições de obras-primas por parte de Francis Cook sucederam-se: em 1870 compra *Velha cozinhandos ovos*, de Velásquez, datado de 1618 e actualmente em Edimburgo, na National Gallery of Scotland; em 1871 compra, em Lisboa, *Procissão para o Calvário*, de Albrecht Durer, pertencente à colecção Saldanha; em 1872, *Três Marias no Sepulcro*, de Van Eyck, datado entre as décadas de 1420-1440 e actualmente em Roterdão no Museu Boijmans Van Beuningen; no ano seguinte, um retrato de uma dama da autoria de Rembrandt; em 1874, a *Adoração dos Reis Magos*, da autoria dos monges dominicanos florentinos, Fra Angelico e Fra Filippo Lippi, datado de 1445 e actualmente em Washington D.C. na National Gallery of Art. Em 1875, Francis Cook aparece como proprietário do importante tríptico da autoria de Vasco Fernandes *Cristo deposto na Cruz, São Francisco e Santo António*, datado de 1520 e actualmente no Museu Nacional de Arte Antiga: «a interessante pintura existente em Vizeu e assignada pelo Grão-Vasco é hoje inesperadamente minha» (correspondência com o Ministério do Reino e com o Ministério da Instrução Pública. Livro n.º 93, «Tradução da Carta do Visconde de Monserrate sobre uma proposta de troca de quadros», n.º 181, 1875).

Tendo em conta o considerável conjunto de pinturas de grandes mestres que possuía, Danziger apedida-o de «one of the most voracious collectors in England» (Danziger, 2004: 448). Assim, em 1876, cerca de oito anos após ter iniciado a compra de pintura, «o visconde de Monserrate possuía 510 quadros, entre italianos, flamengos, holandeses, alemães, espanhóis e portugueses» (Neto, 2007: 413). Uma vez que quando faleceu, em 1901, possuía um número semelhante de obras, pressupõe Danziger que este tanto negociava a compra, como a venda ou a troca de obras. A historiadora de arte Maria João Neto publicou provas documentais desta dinâmica na constituição do acervo da colecção, uma vez que Cook propõe, à Academia de Belas Artes de Lisboa, em duas datas distintas, trocar o seu tríptico da autoria de Vasco Fernandes por uma obra de Rafael e, uns anos mais tarde, por objectos litúrgicos. Este negócio acabaria por ser vetado pelo governo português. Curiosamente, o seu bisneto, Francis Ferdinand (1907-1978), cumprindo um desejo já manifestado pelo pai, oferece a Portugal o tríptico de Vasco Fernandes, corria o ano de 1945. No entanto, e apesar da referida dinâmica de compra, venda e troca de obras de arte, Francis Cook deixa antever nas suas missivas que não o faz de ânimo leve ou em busca do lucro fácil. Veja-se por exemplo este excerto da carta, já anteriormente mencionada, que dirige ao Ministério do Reino e ao Ministério da Instrução Pública: «separando-me d'alguns dos meus quadros validos da minha galeria para os mandar para Portugal, sinto mesurado o sacrificio que faço, lembrando-me que

tereí de os ver nas minhas visitas annuaes». Verifica-se, pois, uma demonstração clara de afecto que todo o coleccionador desenvolve para com a sua colecção.

Com o passar dos anos o requinte da colecção continua a aumentar acompanhando assim o crescente estatuto social do Visconde de Monserrate.

Foi inaugurada a 10 de Junho de 1881, no *South Kensington Museum*, em Londres, a *Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art*, sob a comissão de John Charles Robinson, conselheiro de Francis Cook havia já treze anos. Tinha como primordial objectivo dar a conhecer as artes ornamentais peninsulares, até então escassamente estudadas. Para esta mostra seguiram peças ibéricas de património móvel – entre escultura, pratas, peças de mobiliário, azulejos, tapetes, faianças, armas, vidros, tecidos, manuscritos... – das melhores colecções públicas e régias e de inúmeros coleccionadores privados. Francis Cook irá usufruir da dupla distinção de integrar o comité científico da exposição da responsabilidade das autoridades inglesas e o sub-comité português, a par dos marqueses de Fronteira e Ficalho. Para além deste cargo honorífico, Cook contribui com setenta e três objectos, cerca de trinta de origem portuguesa, o que é um número muito expressivo se compararmos, por exemplo, com os quarenta e quatro objectos cedidos pela Academia de Belas Artes de Lisboa, os nove emprestados pelo rei D. Luís e os quatro pelo Cardeal Patriarca de Lisboa, D. Inácio I.

Aproveitando este estímulo vindo do exterior, o governo português, surpreendido e impressionado com o sucesso que este acontecimento cultural obteve numa das cidades mais cosmopolitas à época, decide organizar a «Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola», em Lisboa, no Palácio Condes de Alvor. Este evento cultural será de incontornável importância para Portugal. Não apenas por dela ter nascido o primeiro grande museu nacional que Lisboa vinha reclamando havia décadas – o então denominado Museu Nacional de Bellas Artes e Archeologia (1884), mais tarde redefinido e renomeado pela legislação republicana como Museu Nacional de Arte Antiga (1911) – mas, sobretudo, porque constituiu um marco na identificação, estudo e protecção do património móvel nacional. A mostra, agora em Lisboa, seria inaugurada a 12 de Janeiro de 1882, na presença de suas majestades D. Luís I, rei de Portugal, e D. Afonso XII, monarca espanhol. Os principais jornais da época dedicaram parte das suas primeiras páginas ao relato da cerimónia e à descrição dos aspectos gerais da exposição. Encerrando as suas portas a 20 de Junho desse mesmo ano, recebeu mais de 100 000 pessoas, número que deixa entender que o país gostou e aplaudiu a iniciativa.

Para esta exposição, cuja comissão organizadora seria presidida por D. Fernando II, Francis Cook empresta várias peças da sua casa de Monserrate. Treze foram expostas, conforme consta do catálogo; outras não chegaram a sair dos caixotes onde haviam sido embaladas. Agradece numa missiva a Delfim Guedes, vice-inspector da Academia Nacional de Belas Artes, futuro conde de Almedina e grande obreiro desta exposição « (...) o cuidado, q. eu soube q. tivestes na superintendência do empacotamento dos objectos de Monserrate». Nesta missiva percebemos também o apoio e entusiasmo que o inglês demonstra para com esta mostra a inaugurar em Lisboa, e antevemos ainda que a inauguração da exposição deveria estar programada para um pouco mais cedo, uma vez que «a vossa exposição será, estou qua[se] certo, extremamente attractiva, [e] eu espero ter o prazer da haver [*sic*] durante os meses de Novº. e Dezembro», a mostra viria a ser inaugurada a 12 de Janeiro de 1882, como já referimos. (Arquivo da Academia Nacional de Belas Artes, Livro 085, Exposição ornamental de Lisboa 1881, Documentos, 2-A-SEC.085) (Neto, 2007: 427).

Tendo em conta a participação de Francis Cook nas três exposições mencionadas, através do empréstimo de peças, percebemos a dimensão considerável do acervo de artes decorativas que possuía a sua colecção. No entanto, o lugar cimeiro continuava a ser da pintura. Para a expor convenientemente fez agregar à sua casa de Richmond uma galeria de estrutura de ferro: «Cook, a par, certamente, do prazer estético e do prestígio sociocultural, coleccionava pintura com fins pedagógicos de entendimento evolutivo das diversas escolas, e pretendia que o conjunto fosse um contributo para o conhecimento da história da pintura europeia, ao facultar a sua mostra pública» (Neto, 2007: 416).

A 1 de Outubro de 1885, Francis Cook casa em segundas núpcias com Tennessee Celeste Claflin (1844-1923), uma americana emigrada, sufragista e partidária do amor livre. Esta união não deverá ter sido bem vista pela alta sociedade londrina, uma vez que ocorre poucos meses após a morte da sua primeira esposa, Emily Martha Lucas, e também devido à diferença de idades do recém casal. À data do seu segundo casamento, Francis tem 68 anos e Tennessee 41, sendo assim 27 anos mais nova, e tendo precisamente a mesma idade que o filho mais velho de Francis Cook, Frederick Lucas Cook. Este casamento polémico não apagou a acção benemérita que desenvolvia através da sua colecção de arte e, a 10 de Março de 1886, Francis é agraciado com o título de 1.º baronete Cook de Doughty House, Richmond, Surrey, pela Rainha Vitória – Rainha do Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda e Imperatriz da Índia, conseguindo assim um

título nobiliárquico no seu próprio reino, depois de 16 anos antes o ter conseguido em Portugal.

Francis Cook manteve a dedicação aos negócios e à colecção até ao final da vida. Morreu no Inverno de 1901, a 17 de Fevereiro, poucos dias depois de completar oitenta e quatro anos. O seu testamento espelha a preocupação em proteger a sua colecção, mostrando o seu especial afecto pela sua valiosíssima colecção de pintura: «o testamento que faz em 1897, deixa perceber a intenção de manter viva a sua memória através da perpetuação de um conjunto de pinturas, com todos os cuidados de conservação, dentro das gerações descendentes, mas com visibilidade pública» (Neto, 2007: 417), o que mais uma vez nos remete para a preocupação com o cunho didáctico da sua colecção. Assim, selecciona 453 obras pictóricas do seu acervo (descriminadas por autor e título numa lista anexa ao seu testamento) e institui, em fideicomisso, um legado inalienável, a transmitir de geração em geração. Deixa-o aos seus dois filhos, Frederick Lucas Cook e Wyndham Francis Cook, nomeando ainda o seu sócio, John Groom Horves, fideicomissário do legado. Desta lista fazem parte nomes grandes da pintura como Van Eyck, Dürer, Rubens, Rembrandt, Rafael, Leonardo, Botticelli, Tintoretto, Ticiano, Veronese, Velásquez, Murillo, El Greco, Poussin, Turner, entre outros.

Na tradução portuguesa do seu testamento, descoberta na Conservatória do Registo Predial de Sintra pela historiadora de arte Maria João Neto, percebe-se que à margem do legado de obras pictóricas da sua colecção, Francis divide o seu espólio por tipologias. Vejamos:

«Dou todos os meus quadros a óleo, não incluídos na lista anexa e todas as minhas (sic) marmores, bustos, mosaicos, vidros antigos e terracota (mas não nenhuns bronzes nem artigos de majolica) e a minha colecção de tapeçarias (...) ao dito Frederick Lucas Cook absolutamente».

«Dou todas as minhas gemmas compreendendo relevos e camafeus antigos e jóias da idade media, armaduras, armas esmaltes de toda a descrição, marfins, miniaturas, canecas e salvas de ouro e de prata, bronzes, majolica, objectos de arte, livros illuminados, missaes, manuscriptos e aguarellas, a minha collecção de nepherte (...) ao dito Wyndham Francis Cook, absolutamente».

O seu primogénito, Frederick Lucas Cook, herda tudo o que seu pai possuía em Sintra, bem como dois terços dos bens de raiz e móveis havidos em Inglaterra e noutros

lugares, enquanto a Wyndham Francis Cook, o mais novo, cabia o terço restante. À sua filha do meio, Emily Jane Cook Sartorius, deixa apenas rendimentos pecuniários.

## **2.4 O lento declínio da propriedade e da colecção de arte**

Em plena posse dos seus bens, os filhos de Francis Cook procuram honrar a vontade paterna, com a conservação, o estudo e a divulgação da colecção. A tarefa todavia não foi fácil, como veremos.

O filho mais novo de Francis Cook, Wyndham Francis Cook (1860-1905), morre precocemente em 1905, com apenas 44 anos. O seu primogénito, Humphrey Wyndham Cook (1893-1978) herda a colecção de seu pai, mas acabaria por vendê-la na totalidade, à Christie's, em 1925, dispersando-se assim as «gemmas compreendendo relevos e camafeus antigos e jóias da idade media, armaduras, armas esmaltes de toda a descrição, marfins, miniaturas, canecas e salvas de ouro e de prata, bronzes, majolica, objectos de arte, livros iluminados, missaes, manuscriptos e aguarellas, a (...) collecção de nephelite» que Francis Cook havia deixado em testamento ao seu filho mais novo.

O filho primogénito de Francis Cook, Frederick Lucas Cook (1844-1920), ocupou o cargo de deputado no Parlamento do Reino Unido durante onze anos (1895-1906), foi Tenente da cidade de Londres, e presidente da Cook, Son & Company, que havia herdado de seu pai. Ao contrário do seu progenitor, revelou pouca sensibilidade para as questões da arte, embora tivesse mantido o legado, chegando mesmo a acrescentar-lhe uma composição, conforme revela o seu testamento datado de 1919.

Herbert Frederick Cook (1868-1939), primogénito e herdeiro de Frederick Lucas Cook, irá herdar o sentimento e dedicação pela arte de Sir Francis Cook, seu avô. Desenvolve um gosto particular pela escola de pintura veneziana e inicia a sua própria colecção de pintura. Com um currículo invejável ligado às artes, obteve o grau de *Master* em Arte pela Universidade de Oxford, em 1903 foi membro fundador da prestigiada *Burlington Magazine*, publicação dedicada às artes plásticas e decorativas, foi administrador da *National Portrait Gallery*, entre 1916 e 1930, e presidente da *National Gallery* entre 1923 e 1930. Escreveu sobre o pintor renascentista italiano Giorgioni, *Giorgione, Reviews and Appreciations, and other works on art criticism*, publicado em

1931. Actividades de grande mérito que conciliou com a presidência da *Cook, Son & Company*.

É ainda por iniciativa de Herbert que a galeria de pintura da Doughty House será mais uma vez ampliada, a fim de organizar o discurso expositivo de acordo com novos preceitos museológicos, privilegiando o agrupamento por escolas, em detrimento da convivência conjunta por épocas. Procurou estudar a colecção e divulgá-la de forma erudita, através da edição de um catálogo, e continuou a disponibilizar a mostra a amigos, estudantes de arte e visitantes, conforme o desejo do seu avô. Em 1922, autoriza a rodagem do filme *O Destino*, de George Pallu, que retrata o drama de uma família em ambiente aristocrático, no interior e exterior do Palácio de Monserrate, disponibilizando assim a cenografia da sua casa de Verão em Sintra.

No entanto, o empenhamento e o gosto de Herbert Cook não foi acompanhado pela prosperidade financeira gozada pelo avô. A Primeira Guerra Mundial causou efeitos nefastos nos negócios da *Cook, Son & Company*. A falta de liquidez levou necessariamente à venda de bens. Começou por tentar vender Monserrate, em 1928, sem sucesso.

Por esta altura, em Inglaterra, o agravamento fiscal sobre a posse de propriedades forçou muitos nobres a converterem os seus palácios em museus, abrindo-os aos turistas. A família Cook era milionária, mas terá pensado que podia, mas não devia, manter em Portugal uma quinta de recreio, com todos os encargos inerentes, para aqui passar duas ou três semanas de veraneio anual. Começou por vender a baixo custo as quintas que Francis Cook havia adquirido para formar o seu *dominium*. A propriedade dos Cook ficou então reduzida ao palácio e jardins e à encosta até ao convento dos Capuchos – cerca de 143 hectares.

Já no final de 1928, soou em Sintra o primeiro sinal de alarme acerca da venda da Quinta de Monserrate. A Junta de Freguesia de São Martinho, em cujos limites se encontrava a propriedade, tendo conhecimento da intenção de venda, oficiou à Câmara Municipal de Sintra, em Novembro desse ano, no sentido de se organizar um grande movimento colectivo que estimulasse o governo a intervir no assunto. O turismo local sofreria um rude golpe se o novo proprietário vedasse ao público os jardins de Monserrate. Nessa proposta, lida em sessão de Câmara a 22 de Novembro de 1928, lê-se: «em que se pede que esta Comissão convoque com toda a urgência uma grande das forças

vivas do concelho e seus valores individuais, autoridades e corpos administrativos, comissão de iniciativa, empresas de turismo e excursões, etc., tendente a mostrar ao Governo a necessidade de intervir em tão importante assunto e que se solicite à Imprensa Portuguesa o seu indispensável auxílio aos propósitos contidos na proposta, que se resumem a procurar que o Estado evite que o turismo sofra um rude golpe, com a passagem do palácio e quinta de Monserrate, para um novo proprietário que não mantenha o regime de entradas como actualmente» (citado por Costa 1985: 85). Esta proposta, embora tenha sido aprovada por maioria, não obteve efeitos práticos. E a propriedade continuaria no mercado por mais duas décadas.

Curiosamente, ao tomar conhecimento dos receios da Câmara Municipal de Sintra, Sir Herbert Cook, por intermédio do seu administrador Guilherme Oram, fez saber que tomaria as devidas diligências para que o novo proprietário concordasse em manter abertos os seus jardins e continuasse a lembrar-se da Misericórdia de Sintra, embora isso não constituísse uma obrigação formal da sua parte.

Sir Herbert esperava vender em Inglaterra ou na América o palácio e os jardins de Monserrate. Para o efeito, no final dos anos vinte, os agentes de vendas em Inglaterra publicaram um álbum descritivo *The World Famous Estate and Botanical Gardens and Palace of Monserrate, Cintra, Portugal*, ilustrado com aliciantes fotografias. Mas não conseguiram encontrar outro benemérito, disposto a adquirir a propriedade e assumir os seus pesados encargos anuais.

A situação tornou-se insustentável com o segundo conflito bélico mundial. Sir Herbert morre a 4 de Maio de 1939, uns meses antes do início deste conflito que haveria de envolver a maioria das nações do mundo. O seu filho Francis Ferdinand Maurice Cook (1907-1978) «cede à pressão dos *dealers* e inicia a venda das obras mais apetecidas, terminando na quarta geração, o sonho de Francis Cook de fazer perpetuar o acervo junto dos seus descendentes» (Neto, 2007: 421).

O ambiente do pós-guerra em Inglaterra continuava a não ser propício para os negócios de aquisição de propriedades luxosas. E não apareceu «um novo milionário, inglês ou americano, para salvar Monserrate da terceira ruína» (Costa, 1985: 41). Os servidores da propriedade foram reduzidos a um quinto. A mesma continuava aberta ao público, sendo posta à venda em Inglaterra e em Portugal.

Em 1946 a família Cook tentou vender Monserrate ao Estado Português, que protelou a oferta. A notícia chegou ao conhecimento da Câmara Municipal de Sintra que em sessão de Câmara deliberou recomendar «no sentido de não perder-se a oportunidade de integrar no Património Histórico de Sintra um dos mais belos e valiosos palácios particulares (...) que Sir Francis Cook, visconde de Monserrate embelezou e adornou deslumbrantemente, além do variado recheio que adquiriu e constituiu um precioso Museu» (citado por Neto 2013a: 106). Mais uma vez a recomendação da edilidade não obteve efeitos práticos junto do governo central e a aquisição não se realizou.

Perante o silêncio do Estado português, o contexto de dificuldades financeiras e a necessidade de reduzir despesas, Francis Ferdinand Cook resolve leiloar o rico recheio artístico do palácio de Monserrate: «decide vender rapidamente todas as valiosas peças do seu palacete de veraneio, devido aos negócios da família terem sido severamente afectados pela Segunda Guerra Mundial» (Neto, 2013a: 97). O leilão é organizado pela Leiria & Nascimento Lda. – Casa Liquidadora, de Lisboa, no dia 9 de Novembro de 1946, prolongando-se pelos dias seguintes. O anúncio do leilão é publicado nas páginas do jornal *Diário de Notícias*, de 8 de Novembro de 1946, cujo texto deixa antever a urgência da venda dos bens: «realizando-se o leilão no Palácio de Monserrate em Sintra e tendo este de ser entregue num curto lapso de tempo somos obrigados a fazer esta sensacional venda sem catálogo em que, embora sucintamente, se descrevessem algumas das admiráveis e maravilhosas peças que constituem este notável conjunto de arte» (citado por Neto 2013a: 107).

O magnífico espólio do palácio de Monserrate dissipa-se neste leilão, e «assim como se viu o dinheiro criar beleza, assim também se viu destruir a beleza para criar dinheiro» (Natividade, 1952: 7). A ausência de um catálogo dificulta a reconstituição do processo de venda das obras. Até à data não se localizou a documentação de facturação da leiloeira, que permitiria saber quem adquiriu o quê. Sabemos que: a colecção de livros pertencentes à biblioteca foi adquirida pela Livraria Barateira, ao Chiado, e vendida em pequenos lotes; um baixo-relevo da renascença representando um *Calvário* foi adquirido pelo colecionador particular António Medeiros e Almeida, que pressionado pelo Museu Nacional de Arte Antiga devido ao reconhecido valor artístico da peça, o vendeu de seguida e pela mesma quantia a esta instituição; um par de jarras de porcelana da China, azul-escuras, também terá sido adquirido por este coleccionador particular.



Monsserrate manteve-se na posse da família Cook até 1947. Como já referimos, em 1946 a família tentou vender Monsserrate ao Estado Português, que protelou a oferta. Seria então o financeiro Saúl Sáragga a adquirir a quinta e o palácio já sem o respectivo recheio – «Francis Ferdinand Cook decide leiloar o recheio do palácio e vender a propriedade a Sáragga» (Neto, 2013a: 107).

Firmada a escritura, o novo dono de Monsserrate, Saúl Sáragga, apresentou à Câmara Municipal um projecto de loteamento dos 143 hectares de terreno, que nem sequer foi admitido à discussão, impedindo-se assim, a fragmentação da propriedade.

Só dois anos depois, a 25 de Maio de 1949, o Estado português conseguirá adquirir a quinta e a tapada, num conjunto de 143 hectares, juntamente com o palácio, embora este estivesse praticamente destituído de todo o recheio. Terá sido por influência do Prof. Doutor Flávio Resende, director da Faculdade de Ciências de Lisboa, que receoso quanto ao destino dos jardins e palácio de Monsserrate, comunicou o facto ao Prof. Doutor Oliveira Salazar, citando a opinião de numerosos estrangeiros acerca desta propriedade. E assim, a célebre quinta e toda a encosta até ao Convento dos Capuchos foram adquiridas para a Fazenda Nacional. Mas o palácio ficara completamente vazio «tal como ainda hoje se encontra, passados trinta e cinco anos. Quanto à quinta, entregue aos Serviços Florestais, que dificilmente conseguem manter bem cuidado o Parque da Pena, arrisca-se a passar, ano após ano, da condição de jardim botânico à de mata florestal, enquanto o edifício, vazio no seu ermo, se aproxima de um estado de abandono semelhante ao que indignou Lord Byron, em 1809» (Costa, 1985: 42).

Após a aquisição pública a quinta fica sob gestão dos Serviços Florestais, do Ministério da Agricultura, enquanto o Palácio passa a estar afecto ao Departamento do Tesouro, do Ministério das Finanças. Sem programa de ocupação, o Palácio entra num processo de deterioração, registando-se algumas intervenções pontuais de beneficiação realizadas pela Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN) até à passagem da tutela do imóvel para o Instituto Português de Património Cultural (IPPC) já nos anos oitenta.

O abandono a que o monumento foi votado esteve na origem da criação, em 1992, da Associação Amigos de Monsserrate, por iniciativa de um grupo de moradores de Sintra, que tinha como objectivo sensibilizar a opinião pública quanto ao valor único, histórico, estético e natural dos jardins e palácio de Monsserrate. Para além dos alertas junto das

entidades competentes foi ainda elaborado um plano de linhas estratégicas para a gestão e recuperação da Quinta de Monserrate, pois esta associação contava, e ainda conta, com conhecedores de História, Botânica e Arquitectura.

A 6 de Dezembro de 1996, Sintra é classificada «Património Mundial» no âmbito da categoria «Paisagem Cultural» pela UNESCO. Nesta época o palácio e o jardim de Monserrate estavam entregues a um total abandono. No dossier da candidatura de Sintra pode ler-se a respeito do seu estado de conservação: «o estado actual de conservação do interior é medíocre; o do exterior do palácio é razoável». Esta honrosa classificação implicou uma protecção e cuidados especiais concedidos ao património de Sintra, assim como medidas que assegurassem a sua preservação. É então que a União Europeia disponibiliza fundos para restauro e manutenção da área classificada.

Desde o ano de 2001 e até à actualidade encontra-se em execução um programa de reabilitação e valorização do palácio e parque de Monserrate, visando devolver-lhes a dignidade e a importância arquitectónica e paisagística que lhes são reconhecidas mundialmente.

Em 2005, após cinquenta e cinco anos de encerramento e degradação, o palácio e o parque foram finalmente reabertos ao público.

### 3 – Antiguidades “decorativas” versus Testemunhos Históricos

«Aqui entre o loureiro e uma Camélia gigante encontra se outro tumulto etrusco em bom estado com uma figura reclinando a cabeça na mão esquerda, e dá a ideia de olhar sem ver as Camelias que lhe dão sombra.»

Walter Oates, in *Monsserrate. Um pequeno guia para os Jardins*

#### 3.1 A progressiva deterioração dos sarcófagos ao ar livre

Após a aquisição da Quinta e Palácio de Monsserrate pelo Estado, em 1949, estes passam a ser responsabilidade da Direcção-Geral da Fazenda Pública.

O mau estado de conservação em que se encontravam os sarcófagos etruscos leva o director-geral da Fazenda Pública a contactar o director-geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, através de ofício datado de 31 de Março de 1952. Sugere que, para se encontrar um destino conveniente para os três exemplares, fosse ouvida a Junta Nacional de Educação.

O professor Manuel Heleno (1894-1970), eminente arqueólogo português e à época director do então designado Museu Etnográfico Português (hoje Museu Nacional de Arqueologia), foi nomeado, a 5 de Abril de 1952, relator para este processo, pela Junta Nacional de Educação.

Manuel Heleno escreve no seu parecer: «desloquei-me a Monsserrate e ali tive ocasião de verificar as fortes razões que moveram o Exmo. Director da Fazenda Pública a dar o alarme: os túmulos encontram-se ao tempo e em sítios húmidos e sombrios (nas ruínas de uma capela, dentro da vegetação, na margem duma represa, agora esvaziada). Os musgos cobrem-nos quase inteiramente. A estes dois factores de corrosão – humidade e vegetação – há a juntar os malefícios que mãos humanas lhe vão fazendo, quebrando-os barbaramente» (Heleno, 1956: 239), deixando assim antever o mau estado em que se encontravam os três sarcófagos após a aquisição de Monsserrate por parte do Estado.

Nada foi feito e cerca de três décadas mais tarde, corria o ano de 1980, José Alfredo da Costa Azevedo, um investigador da história de Sintra e grande defensor do seu património, publica no *Jornal de Sintra*, entre os dias 2 de Maio e 27 de Junho, uma série de nove artigos exclusivamente dedicados à história de Monserrate. Ao descrever o estado de abandono em que se encontrava toda a propriedade, escreve a determinada altura: «no fundo, no local que corresponderia à abside, temos um túmulo etrusco sobreposto em todo o seu comprimento por uma figura de mulher, em decúbito lateral com o tronco levemente erguido e apoiada no braço esquerdo, segurando com a mão direita um prato ou taça» (Azevedo, 1982:82). E acrescenta: «este túmulo, de cor amarelada e sujo pelas injúrias do tempo, sobressai do verde que o rodeia e mais acentua o ar de mistério que envolve as ruínas da velha capela» (Azevedo, 1982: 82), refere-se desta forma ao *Sarcófago de Arnth Vipinana*. Curiosamente, José Alfredo irá desenhar este sarcófago, em 1981, conferindo um ar efeminado à estátua jacente por julgar que seria um sarcófago de uma mulher.

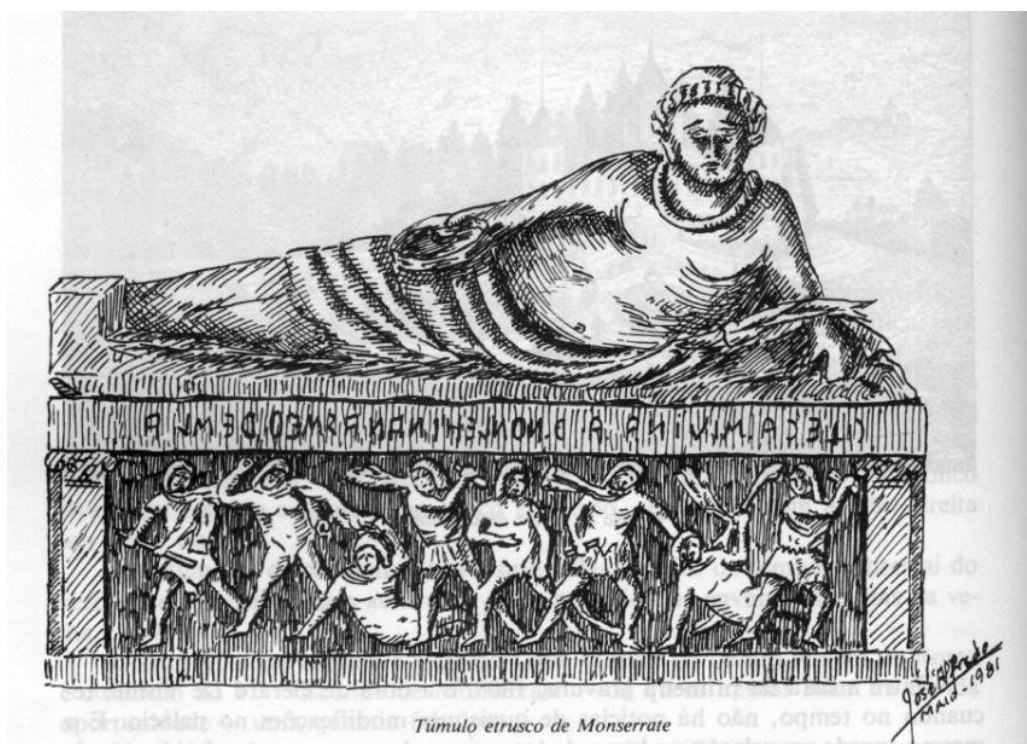


Fig. 34 - «Túmulo etrusco de Monserrate», desenho de José Alfredo, datado de Maio de 1981.

Através deste artigo percebemos que nada foi feito no que respeita à salvaguarda dos sarcófagos desde que o Estado tomou posse da Quinta de Monserrate, apesar dos contactos inicialmente estabelecidos entre a Direcção-Geral da Fazenda Pública, a Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes e a Junta Nacional de Educação, de que já demos conta neste trabalho.

No prefácio da publicação camarária *Velharias de Sintra IV*, datado de 1982, os historiadores José Cardim Ribeiro e Vítor Serrão, dos Serviços Culturais da Câmara Municipal de Sintra, alertam para a precaridade dos «deteriorados túmulos etruscos existentes no Parque e para ali transportados, vindos de Itália no século XIX (exemplares raros entre nós, e de maior interesse arqueológico e artístico)» numa clara demonstração que a edilidade estava consciente da precária situação e que havia todo o interesse na sua salvaguarda.

### **3.2 A primeira tentativa de recolha museológica**

O professor Manuel Heleno, no já referido parecer que dirige à Junta Nacional de Educação, em 1852, apesar de levantar a hipótese de não se tratar de peças originais, sugere que os sarcófagos integrem a colecção do então Museu Etnográfico Português: «tudo leva a crer (a cobertura de musgo impede o seu exame, pelo que peço me seja permitida uma prudente reserva) que se trata de peças autênticas e neste caso do mais alto valor arqueológico. O seu tratamento, estudo e exposição num Museu, se da sua autenticidade não surgir dúvida, estão naturalmente indicados. E parece-me que é o ambiente do Museu Etnológico, frequentado por muitos alunos, e onde existe uma importante colecção romana a que eles podem servir de introdução, o que mais lhes convirá» (Heleno, 1956: 239). Percebe-se assim, que Manuel Heleno desejava a integração dos três sarcófagos na colecção permanente a fim de complementar o discurso expositivo do Museu de que era director.

### **3.3 O desastre de 1983 e suas consequências: Positivas e Negativas**

A tempestade de 19 de Novembro de 1983 provocou cheias catastróficas na zona da Grande Lisboa, com especial incidência no Concelho de Sintra. As cheias provocaram dez mortos, dezenas de desalojados e avultados prejuízos materiais.

O escritor português Vergílio Ferreira (1916-1996), que tinha como refúgio para a sua escrita uma casa em Fontanelas, escreve a 22 de Novembro de 1983, nas páginas do seu diário Conta-Corrente:

*Ontem de tarde fomos ver os desastres da cheia aqui ao pé. Do Rodísio para a Praia Grande há uma ponte com um pilar sobre uma ribeira seca durante quase todo o ano. Com a enchente, a ribeira inchou pavorosamente e levou a ponte adiante ontem inundava todo o areal numa maré de água turva. Havia almofadas vermelhas a boiarem, talvez de automóveis, muros derrubados, canos rebentados ou postos à mostra nas ruas. Na grande adega de Colares os tonéis sem vinho boiavam leves e ficaram trancados contra as portas que eram estreitas para darem passagem.*

Pelas palavras deste autor, conseguimos perceber a dimensão catastrófica destas cheias no Concelho de Sintra.



Fig. 35 - Sarcófago dos Dois Seres Marinhos, com a tampa entretanto desaparecida.

Será então neste grande temporal de 19 de Novembro de 1983 que desaparece a tampa do *Sarcófago dos Dois Seres Marinhos* e não voltaria a ser encontrada até aos nossos dias.

Neste ponto interessa recordar que o *Sarcófago dos Dois Seres Marinhos* se encontrava perto de um tanque de água no Parque de Monserrate. Esta informação é-nos dada pelo jardineiro Walter Oates no já referido *Um pequeno Guia para os Jardins* datado de 1923, «(...) deste ponto o caminho segue se em degraus passando um bosquequinho de Camélias até um pequeno tanque antigo onde a água direita da nascente é muito pura e sempre fresca. Aqui o caminho dá uma volta e passa rochas cobertas de musgo e sobreiros cobertos de fetos até à torrente do vale. Aqui entre o loureiro e uma Camélia gigante encontra-se outro túmulo etrusco em bom estado com uma figura reclinando a cabeça na mão esquerda, e dá a ideia de olhar sem ver as Camélias que lhe dão sombra» (Oates, 1923:5). Manuel Heleno, no já referido parecer que faz para a Junta Nacional de Educação, corrobora a informação de Walter Oates dizendo que o sarcófago estava «na margem de uma represa». Assim, é fácil de depreender que os índices de pluviosidade muito elevados ocorridos neste fatídico dia, fizeram transbordar o tanque descrito por Oates, ou represa descrita por Manuel Heleno, e o sarcófago que se encontrava nas imediações foi arrastado pela corrente de água. A base parou uns metros mais à frente. Infelizmente a tampa desapareceu.

Um pouco mais de dois anos depois, a 3 de Janeiro de 1986, José Alfredo da Costa Azevedo publica no *Jornal de Sintra*, na secção *Triste Folhetim* um pequeno artigo onde assinala a presença de três sarcófagos etruscos em Monserrate. Os sarcófagos «foram comprados em Itália, por Francis Cook, visconde de Monserrate», estavam a decorar três recantos do parque, «mas há uns anos, o tremendo temporal que arrastou a ponte do Rodízio, (...) levou a tampa de um deles, que tinha figura de mulher em decúbito lateral». O autor refere-se desta forma à tampa desaparecida do *Sarcófago dos Dois Seres Marinhos*. Escreve ainda que interrogou o responsável da Direcção-Geral das Florestas, o Eng.º José Oliveira, quanto a este desaparecimento: «o sr. Eng.º Oliveira, a quem está confiada a nossa Serra disse-me que mandou fazer sondagens, mas a tampa do sarcófago não apareceu. Ora, o temporal, embora violento, não tinha força para arrastar a pedra até ao mar. Assim é de pedir que se façam novas sondagens. Estou convencido que a pedra não foi arrastada para muito longe».





Fig. 36 - *Sarcófago dos Dois Seres Marinhos*, após o temporal de 19 de Novembro de 1983, imediatamente antes de ser transportado para o interior do palácio.

Após esta catástrofe natural que provocou o desaparecimento da tampa do *Sarcófago dos Dois Seres Marinhos*, a Direcção-Geral de Florestas tomou as devidas diligências para retirar os sarcófagos do jardim de Monserrate, tentando assim protegê-los de futuros incidentes.

Os sarcófagos foram então retirados do exterior, dias após a tempestade, e colocados no torreão NE do palácio. Aí permaneceram, sem um objectivo definido, apenas armazenados e protegidos da chuva. Dá-nos notícia do seu estado José Alfredo no já mencionado artigo do *Jornal de Sintra* «os sarcófagos estão hoje guardados dentro do palácio mas este está votado a um cruel abandono. Numa janela do rés-do-chão falta um vidro que está substituído por uma rede e alguns bocados de madeira».





Fig. 37 - Transporte dos sarcófagos para o interior do palácio.



Fig. 38 - Transporte dos sarcófagos para o interior do palácio.

#### **4 – Restauro e Musealização dos sarcófagos – Do Palácio de Monserrate ao Museu Arqueológico de São Miguel de Odrinhas**

«Agradeço-vos o cuidado, q. eu soube q. tivestes na superintendência do empacotamento dos objectos de Monserrate.»

Francis Cook, Carta a Delfim Guedes

##### **4.1 O resgate**

Através de uma pormenorizada análise da correspondência oficial compreendemos as diversas etapas e as dificuldades burocráticas exigidas por lei que o Gabinete de Estudos de Arqueologia, Arte e Etnografia da Câmara Municipal de Sintra teve de ultrapassar para resgatar os sarcófagos do jardim do Palácio de Monserrate, com vista à sua integração no extinto Museu Regional de Sintra. Vejamos então:

O Departamento de Arqueologia do então Instituto Português do Património Cultural (IPPC), em Novembro de 1982, emite um parecer favorável à transferência dos sarcófagos de Monserrate para o então Museu Regional de Sintra. No ofício n.º 15561, datado de 10 de Novembro de 1982, dirigido ao chefe de gabinete do Secretário de Estado da Cultura, pode ler-se: «o Departamento de Arqueologia aprova plenamente a sugestão de que os sarcófagos devem recolher ao Museu Regional de Sintra», acrescentando ainda «os sarcófagos revestem-se de uma efectiva importância, sendo do maior interesse a sua protecção». Dado que este Instituto não tinha a possibilidade de apoiar materialmente a operação de transferência dos sarcófagos, é sugerido que essa responsabilidade seja cometida à Câmara Municipal de Sintra, por meio dos seus serviços culturais «sendo o Dr. Cardim Ribeiro, que aí trabalha, um arqueólogo com experiência, perfeitamente capaz de acompanhar essa operação».

O Ministério da Agricultura, Comércio e Pescas – Direcção-Geral das Florestas que tinha sob a sua gestão o Parque de Monserrate, emite, no dia 8 de Agosto de 1983, a pedido do IPPC, um ponto de situação sobre os «Túmulos existentes na Quinta de Monserrate – Sintra», onde dá conhecimento da realização de uma reunião da Comissão

Orientadora e Fiscalizadora do Conjunto constituído pela Quinta de Monserrate, Convento de Santa Cruz dos Capuchos e sua Cerca, que se terá realizado a 22 de Junho de 1983 e onde estiveram presentes os representantes da Direcção-Geral das Florestas, da Direcção-Geral do Património do Estado, da Direcção-Geral do Turismo, da Faculdade de Ciências de Lisboa, do Instituto Superior de Agronomia e da Câmara Municipal de Sintra, tendo ainda sido convocado um representante do IPPC, que não compareceu. Após a reunião «a comissão, entendendo que os sarcófagos etruscos fazem parte do património de Monserrate, e atendendo à necessidade de os preservar, deliberou que os ditos sarcófagos sejam recolhidos no Palácio de Monserrate onde ficarão expostos depois de devidamente tratados».

Apesar da deliberação nada foi feito, como já vimos, e os sarcófagos permaneceram no local onde Francis Cook os havia colocado havia mais de um século, submetidos à acção destruidora dos elementos da natureza. A “recolha” provisória dos sarcófagos no interior do Palácio de Monserrate viria a ser feita pelos Serviços Florestais no final de 1983 mas só depois da tampa do *Sarcófago dos Dois Seres Marinhos* ter desaparecido na já mencionada tempestade de Novembro desse ano. Como já referimos, a chuva fez rebentar uma represa no parque, tendo a grande força da corrente arrastado um dos sarcófagos, fazendo com que a tampa desaparecesse até aos dias de hoje.



Fig. 39 - Sarcófagos recolhidos no torreão NE do palácio de Monserrate – De Novembro de 1983 até Dezembro de 1989.

Após o desaparecimento da tampa as diligências por parte do Gabinete de Estudos de Arqueologia, Arte e Etnografia sucederam-se. Pois, apesar de estes já não estarem ao

ar-livre no jardim de Monserrate, continuavam abandonados dentro do palácio em ruínas, sem perspectivas de conservação ou restauro e sem um plano para os oferecer ao usufruto público.

Por fim, a 10 de Março de 1986, por despacho do Secretário de Estado do Orçamento, foi autorizada a cedência dos três sarcófagos etruscos existentes na quinta de Monserrate, nos termos dos artigos 6.º e seguintes do Decreto-Lei n.º 24 489, de 13 de Setembro de 1934, à Câmara Municipal de Sintra, para inclusão no Museu Regional.

A Câmara Municipal de Sintra tomou conhecimento deste despacho através de ofício emitido pelo Ministério das Finanças – Secretaria de Estado do Orçamento – Direcção-Geral do Património do Estado, a 25 de Agosto de 1986, onde recebeu instruções para a celebração do auto de cessão: «a cessão titular-se-á por auto a celebrar na Repartição de Finanças do Concelho de Sintra que será outorgado por representantes dessa Câmara e da Direcção Geral das Florestas».

O auto de cessão viria a ser realizado a 22 de Setembro de 1987, na Repartição de Finanças de Sintra, tendo como outorgantes o Eng.º José Oliveira, como representante da Direcção-Geral de Florestas, e o Dr. José Cardim Ribeiro, como representante da Câmara Municipal de Sintra. «Procedeu o primeiro outorgante á cessão (...) á Câmara Municipal de Sintra, (...) dos três sarcófagos etruscos, que se encontram no palácio de Monserrate em Sintra, ficando explícito como condição de cessão que cada um dos mencionados sarcófagos pertence ao ESTADO PORTUGUÊS e serão incluídos no Museu Regional de Sintra».

Os três sarcófagos etruscos viriam a ser transportados do Palácio de Monserrate para o edifício do Turismo de Sintra, nos dias 19 e 20 de Dezembro de 1989, segundo o ofício n.º 381/02/05/C-4/01/89, que a Câmara Municipal de Sintra dirige ao presidente do IPPC: «nos dias 19 e 20 do corrente mês de Dezembro, serão transferidos do Palácio de Monserrate para o Museu Regional de Sintra os três sarcófagos etruscos». Uma vez que o Palácio de Monserrate estava à época em estado de absoluto abandono pede-se ainda «(...) abrir o referido Palácio nos dias suprarreferidos, a fim de ser efectuada aquela transferência».

A Câmara Municipal de Sintra redige um «auto de entrega» que dirige ao IPPC, datado de 25 de Janeiro de 1990, onde se lê «deram já, pois, entrada no Museu Regional de Sintra dois sarcófagos completos (caixa e tampa) e um outro reduzido apenas à caixa»



informando ainda que estiveram presentes nesse acto o Dr. Élvio Melim de Sousa (Conservador do Museu Regional) e a Arq.<sup>a</sup> Rita Gonçalves (Técnica Superior do IPPC).

Num artigo do jornal Correio da Manhã datado de 20 de Janeiro de 1990 com o título «Câmara de Sintra salva obras de Arte – Três túmulos etruscos lá iam por água abaixo...» pode ler-se uma entrevista ao responsável pelo resgate dos sarcófagos, José Cardim Ribeiro, à época Chefe de Divisão de Cultura da Câmara Municipal de Sintra.

Os sarcófagos são assim resgatados pelo Gabinete de Estudos de Arqueologia, Arte e Etnografia, da Divisão de Cultura da Câmara Municipal de Sintra, no final do ano de 1989, que os coloca expostos ao público no átrio do edifício do extinto Museu Regional de Sintra onde funcionava, e ainda funciona, o Posto de Turismo de Sintra, promovendo assim o seu acesso a todos quanto visitassem o Museu ou o Posto de Turismo.



Fig. 40 - Sarcófagos no átrio do extinto Museu Regional de Sintra

– de Dezembro de 1989 a Novembro de 1990.

## 4.2 O restauro

Os três sarcófagos etruscos em estudo neste trabalho permaneceram apenas alguns meses no edifício do Turismo da Câmara Municipal de Sintra. Em meados de Novembro de 1990 o seu estado de conservação era preocupante, o que levou a uma urgente

intervenção de limpeza, conservação e restauro na Escola Profissional de Restauro do Património de Sintra (EPRPS). O trabalho viria a ser executado pelos alunos da especialidade de Cantarias, sob a orientação das professoras Luísa Maria Pichiochi e Isabel Ribeiro, responsáveis pelo ensino da disciplina «Tecnologia dos Materiais».

Os sarcófagos estavam por esta altura em avançado estado de degradação, pois haviam permanecido demasiado tempo à mercê da incúria, da ignorância e das intempéries. O *Sarcófago de Arnth Vipinana* era o que apresentava melhor estado de conservação, uma vez que, como já referimos, Francis Cook o havia colocado num nicho dentro da capela em ruínas, estando portanto mais protegido dos elementos atmosféricos. Os outros dois sarcófagos, o do *Assassínio de Polites* e o dos *Dois Seres Marinhos*, não beneficiaram da mesma sorte, uma vez que estavam em locais do Parque mais expostos à acção da natureza.

No relatório preliminar de diagnóstico pode ler-se que os três sarcófagos apresentavam humidade, saís, areias, terra e presença de líquenes. A juntar a estes problemas causados pela exposição ao clima e intempéries da Serra de Sintra, há que ter em conta as intervenções levadas a cabo pela mão humana. Estas registaram-se a três níveis:

- danos causados pelo vandalismo de visitantes que frequentavam o parque clandestinamente durante as várias décadas que este esteve votado ao abandono.

- intervenções de “restauro” com material desadequado, nomeadamente consolidações com cola, cimento, argamassa e gesso, feitas por amadores. Em alguns pontos foi detectada a aplicação de cimento com uma colher de pedreiro. Foram igualmente registadas aguadas feitas com cimento, o que tornou complicada a distinção do que era pedra e do que era cimento.

- transporte pouco cuidadoso dos sarcófagos quando estes transitaram do parque para o interior do palácio em 1983, nomeadamente no que respeita à utilização de correntes que provocaram danos.



Fig. 41 - Aspecto geral do espaço onde decorreu a intervenção de conservação e restauro

– Oficina da EPRPS, em Cabriz, Sintra.



Fig. 42 - Aspecto geral do espaço onde decorreu a intervenção de conservação e restauro, onde se pode observar a cobertura com plástico dos sarcófagos a fim de evitar o contacto com humidade e poeira –

Oficina da EPRPS, em Cabriz, Sintra.



Fig. 43 - Pormenor do transporte dos sarcófagos do parque para o interior do palácio. O uso de correntes causou danos.



O *Sarcófago de Arnth Vipinana* apresentava o seguinte diagnóstico:

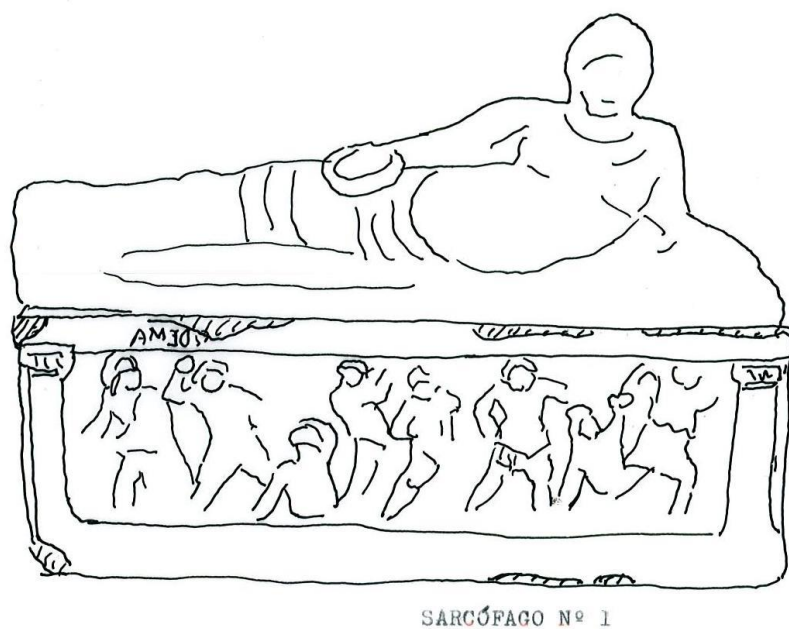


Fig. 44 - *Sarcófago de Arnth Vipinana* – Aspecto geral antes dos trabalhos de limpeza, conservação e restauro.

Na tampa destacava-se a presença de sais e a ausência do nariz da figura jacente.

Na base apresentava o preenchimento de lacunas com argamassa em vários locais da moldura.

Numa 1.<sup>a</sup> fase da intervenção foram retiradas as argamassas.



▨ Cimentos retirados.

Fig. 45 - Esquema em papel vegetal onde se assinala a localização das argamassas retiradas na primeira fase de intervenção.

O *Sarcófago do Assassínio de Polites* apresentava o seguinte diagnóstico:



Fig. 46 - *Sarcófago do Assassínio de Polites* – Aspecto geral antes dos trabalhos de limpeza, conservação e restauro.

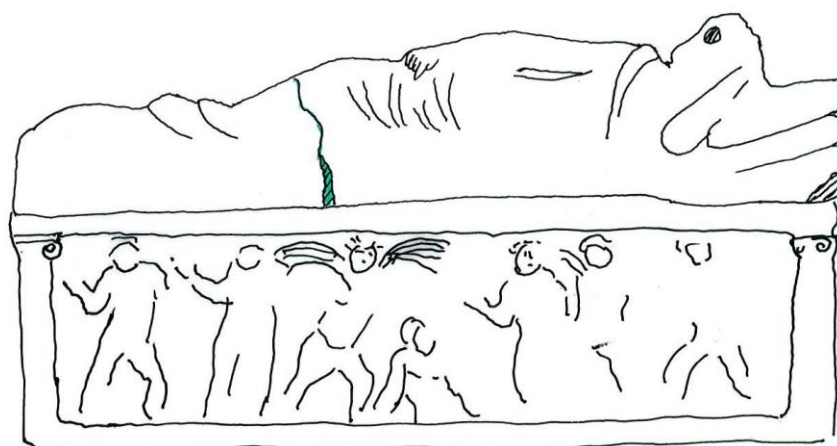
A tampa apresentava uma fractura; a existência de vários danos causados por vandalismo; o preenchimento de duas lacunas com argamassa: num canto da almofada e no rosto da figura jacente; e a presença de sais.

Na base destacava-se o preenchimento de várias lacunas com argamassa de consolidação; e a presença de sais.



Fig. 47 - Pormenor da tampa do *Sarcófago do Assassínio de Polites* onde são claramente visíveis os danos causados por vandalismo

Numa 1.<sup>a</sup> fase foi removida a cola presente na fractura da tampa e foi retirada a argamassa que reconstruía a face da escultura e um canto da almofada.



SARCÓFAGO Nº 2

- REMOÇÃO DE COLA E CIMENTO
- CIMENTOS RETIRADOS
- ORNAMENTAÇÃO MUITO DEGRADADA

Fig. 48 - Esquema em papel vegetal onde se assinala a localização das argamassas e da cola, ambas retiradas na 1.<sup>a</sup> fase de intervenção

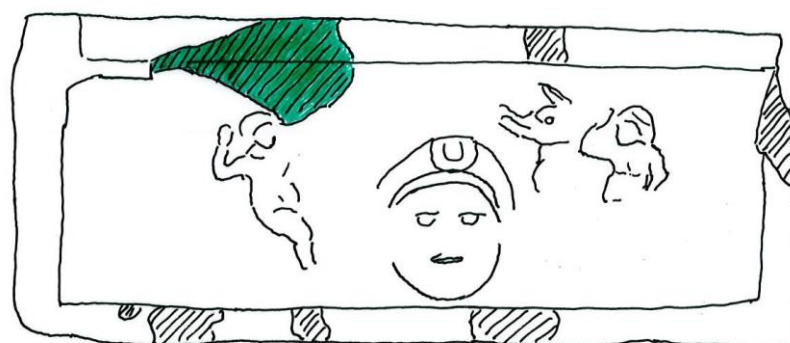
O *Sarcófago dos Dois Seres Marinhos* apresentava o seguinte diagnóstico:



Fig. 49 - Base do *Sarcófago dos Dois Seres Marinhos* – Aspecto geral antes dos trabalhos de limpeza, conservação e restauro.

A base deste sarcófago apresentava a consolidação com argamassa de uma fractura; o preenchimento de várias lacunas com argamassa de consolidação; várias crateras; ausência dos cantos superiores esquerdo e direito.

Numa primeira fase foi removida a argamassa da fractura, sendo retirado o fragmento outrora colado, foram ainda retirados vários cimentos das molduras.



ARCA DO SARCÓFAGO Nº 3

■ Fragmento retirado  
■ Cimentos removidos

Fig. 50 - Esquema em papel vegetal onde se assinala a localização das argamassas e do fragmento, ambos removidos na 1.ª fase de intervenção.



Após o diagnóstico individual, inicia-se um processo de conservação e restauro comum aos três sarcófagos. Numa primeira fase, como já vimos, foram retiradas todas as sujidades com o auxílio de escovas e aspirador. Foi removido o cimento e os fragmentos que haviam sido colados por amadores, com a ajuda de bisturis e pequenos escopros, utilizados cuidadosamente para não danificar os sarcófagos.

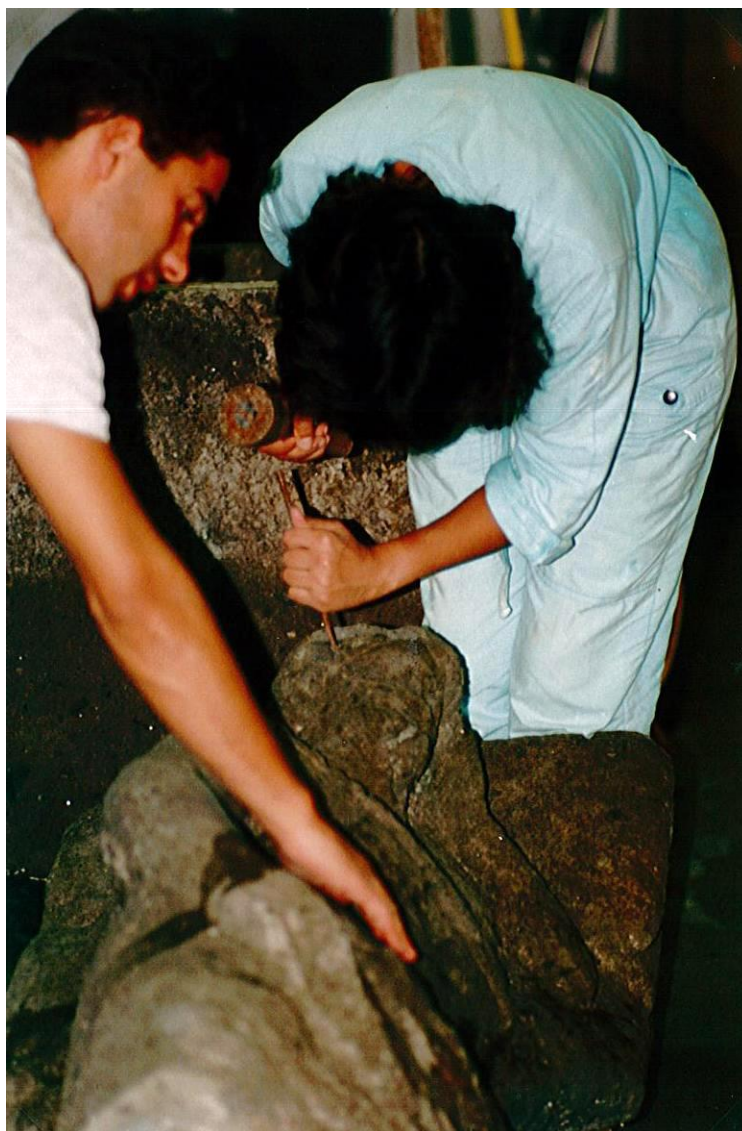


Fig. 51 - Tapa do *Sarcófago do Assassínio de Polites* – Remoção dos cimentos.



Fig. 52 - Pormenor da remoção dos cimentos.



Fig. 53 - Base do *Sarcófago dos Dois Seres Marinhos* – Remoção dos cimentos.



Foi enviada uma amostra para o Laboratório Central do Instituto de José de Figueiredo com o objectivo de obter uma análise mineralógica e sedimentológica. Foi então identificada a matéria dos sarcófagos como tufo vulcânico (ou nenfro).

LABORATORIO CENTRAL DO INSTITUTO DE JOSE DE FIGUEIREDO

Análise mineralógica e sedimentológica

Referência: 37/90

AMOSTRA: 1

Data: 12/12/90

ESQUEMA:



OBSERVAÇÕES: Esta rocha tem origem num depósito piroclástico.

Os depósitos piroclásticos são materiais detriticos os quais são expelidos para o ar, quando o vulcão entra em erupção. Estes materiais de projecção podem cair na terra ou no mar, e podem misturar-se e combinar-se com vulgares detritos sedimentares. Neste caso o depósito final, ao qual é introduzido um cimento, vem a ser uma rocha muito complexa.

Esta rocha designa-se por tufo porque resulta da litificação (consolidação) de cinzas que são partículas de dimensão entre  $\frac{1}{8}$  a 4mm.

- minerais primários: alúmina; piróxeno; enfiúla
- matriz: ferugífera

CLASSIFICAÇÃO: Tufo Vulcânico

Fig. 54 - Relatório do Laboratório Central do Instituto de José de Figueiredo.

Após a análise das amostras retiradas de cada sarcófago foi verificada a presença de um elevado teor de sais. Para a resolução deste problema foi aplicada uma pasta celulósica para a extracção dos mesmos.

Este processo consiste na aplicação de pasta de papel com água que se coloca directamente nas peças depois de borrifadas. Durante o processo de secagem os sais passam para a pasta de papel. Após os devidos ensaios, optou-se pela pasta de papel “arbocel bww 40” por ter um processo de secagem mais rápido e por ter melhor aderência. Foi também utilizado um anti-fungo, devido ao teor de humidade existente na oficina de restauro (em Cabriz, Sintra), tendo sido escolhido cetimida.

Procedeu-se então a aplicação da pasta de papel sobre os três sarcófagos que foi depois borrifada com cetimida. A proporção utilizada foi: uma medida de pasta de papel com  $\frac{1}{4}$  de água e uma carteira de cetimida misturada na pasta. A pasta foi aplicada à mão de forma a cobrir totalmente a superfície e a não formar uma camada superior a 5 mm.



Fig. 55 - Pormenor da aplicação da pasta de papel.

No entanto, esta primeira intervenção não alcançou o sucesso esperado, sendo o resultado bastante negativo. A aplicação da pasta de papel foi executada no final do ano lectivo, a que se seguiu um período de férias escolares. Quando os alunos regressaram à escola a pasta de papel, aplicada dois meses antes, estava repleta de fungos. O local onde os sarcófagos se encontravam – um armazém que funcionava como dependência da escola – havia ficado encerrado, tratando-se de um local de elevado teor de humidade,

desprovido de desumidificadores ou mesmo ventiladores. Esta situação aliada à aplicação de pouca quantidade de anti-fungo foi favorável à proliferação de fungos e líquenes.



Fig. 56 - Vista dos sarcófagos depois da aplicação da pasta de papel, vendo-se, em segundo plano, o aparecimento dos primeiros fungos na pasta.





Fig. 57 - Tampa do *Sarcófago do Assassínio de Polites* – Aspecto da pasta repleta de fungos.



Fig. 58 - Tampa do *Sarcófago de Arnth Vipinana* – Aspecto da pasta repleta de fungos.



Fig. 59 - Base do *Sarcófago de Arnth Vipinana* – Aspecto da pasta repleta de fungos.





Fig. 60 - Pormenor do aspecto da pasta repleta de fungos.



Fig. 61 - Remoção da pasta de papel.

A pasta de papel foi então removida e posteriormente reciclada. A opção de reciclar a pasta prende-se com o custo elevado deste produto e com a indisponibilidade do mesmo no mercado português.

No processo de reciclagem a pasta foi lavada com lixívia para a destruição de matéria orgânica. Posteriormente tornou-se a passar por água limpa de forma a retirar totalmente a lixívia.



Fig. 62 - Reciclagem da pasta de papel.





Fig. 63 - Pormenor da reciclagem da pasta de papel.



Fig. 64 - Pormenor da reciclagem da pasta de papel.

Após a reciclagem da pasta de papel iniciou-se uma nova aplicação. A proporção utilizada foi: uma medida de pasta de papel com  $\frac{1}{4}$  de água e uma carteira de cetimida misturada na pasta. Durante a secagem utilizou-se um desumidificador e um ventilador para auxiliar o processo.

A secagem decorreu mais rapidamente e não surgiram problemas como da primeira aplicação. Depois de retirada a pasta, foi medida a condutividade, tendo-se verificado que a quantidade de sais existentes nas peças era ainda muito elevada, com excepção da base do *Sarcófago dos Dois Seres Marinhos*.

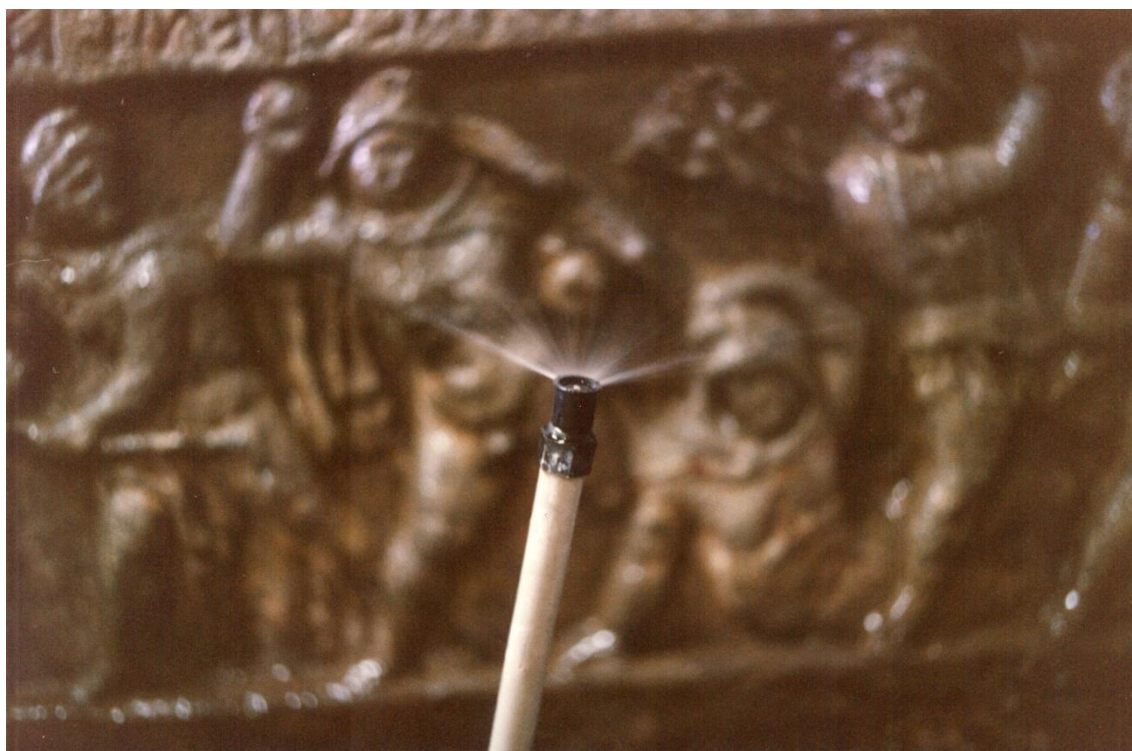


Fig. 65 - Lavagem do *Sarcófago de Arnth Vipinana*, utilizando aspersores de baixa pressão.





Fig. 66 - Lavagem do *Sarcófago de Arnth Vipinana*, utilizando aspersores de baixa pressão.

Procedeu-se então à lavagem dos dois sarcófagos, o de *Arnth Vipinana* e do *Assassínio de Polites*, onde os níveis de condutividade tinham apresentado níveis mais elevados. A lavagem foi feita utilizando aspersores de baixa pressão e com a ajuda de escovas macias. Posteriormente foram limpos mais pormenorizadamente com cetimida diluído em água aplicado com o auxílio de escovas de dentes para permitir o acesso aos locais mais difíceis dos baixos-relevos. Com este processo alcançou-se o objectivo de diminuir os níveis de presença de sais minerais nas peças evitando assim o ressurgimento de fungos.

O processo de restauro por parte da EPRPS terminou no final do ano lectivo, em Julho de 1992.

### 4.3 O projecto de musealização

#### 4.3.1 A Cripta

O Museu Arqueológico de São Miguel de Odrinhas «assenta os seus mais profundos alicerces no Renascimento, quando alguém – provavelmente André de Resende e/ou Francisco d'Ollanda – decidiu estimular a reunião, em torno da antiga ermida de São Miguel, de um apreciável conjunto de monumentos epigráficos encontrados por entre as ruínas romanas ainda então visíveis no local e nas suas cercanias» (Cardim Ribeiro, 2004: 4).



Fig. 67 - Sala temática *Cripta Etrusca*, Museu Arqueológico de São Miguel de Odrinhas.

Em 1955, a Câmara Municipal de Sintra havia construído um pequeno núcleo museológico, em plena zona rural, com o objectivo de voltar a reunir, em Odrinhas, as antiguidades entretanto dispersas e albergar outras que haviam sido descobertas.

O mau estado em que se encontrava este edifício, no início da década de noventa, leva a Câmara Municipal de Sintra a aprovar a construção de um novo museu em Odrinhas que albergasse a colecção de arqueologia e, ao mesmo tempo, constituísse um polo de investigação na área do património do Concelho. É assim que surge o Projecto do Complexo Museológico de São Miguel de Odrinhas, sendo nomeado seu director, José Cardim Ribeiro.

Este investigador e epigrafista ocupava havia vários anos cargos de responsabilidade na área da Cultura da Câmara Municipal de Sintra, e conhecia como ninguém a colecção que iria ser exposta no novo museu. É da sua total responsabilidade a concepção do projecto museológico do actual Museu Arqueológico de São Miguel de Odrinhas, que viria a ser inaugurado a 11 Setembro de 1999.

Além do mais, foi devido à sua inestimável insistência e perseverança que os sarcófagos haviam sido retirados do Parque de Monserrate, como já referimos. Poder-se-á assim dizer que este historiador e a sua equipa salvaram os três sarcófagos da ruína. Apercebemo-nos desta forma que a concepção do espaço museológico que haveria de os receber seria o culminar bem sucedido de anos de trabalho.

Assim, projectou uma sala escura, à imagem de uma cripta funerária etrusca, onde a única iluminação estaria direccionada apenas e só para os três sarcófagos expostos. O objectivo era recriar o ambiente das túmulos familiares etruscos existentes em Itália.

Esta ideia de espaço subterrâneo foi transmitida à equipa responsável pelo projecto de arquitectura, constituída por Alberto Castro Nunes e António Maria Braga com a consultoria de Léon Krier, um prestigiado arquitecto luxemburguês da corrente neo-tradicional.

Assim, segundo estes pressupostos, foi construída a sala temática “Cripta Etrusca” que alberga hoje os três sarcófagos.

Podemos dizer que a constituição desta sala respeita de algum modo a herança cultural dos monumentos. Primeiro, porque os dignifica, colocando-os num espaço que recria o ambiente para onde foram concebidos originalmente. Segundo, porque o factor

surpresa que Francis Cook tanto apreciava continua presente no momento de visita à coleção do museu, pois o público reage sempre com espanto à presença inesperada dos três sarcófagos etruscos, os únicos existentes na Península Ibérica.

#### **4.3.2 A reintegração física dos monumentos**

Desde a recolha dos três sarcófagos no interior do palácio de Monserrate, e dado o estado deplorável de conservação em que se encontravam (apresentando várias lacunas e fracturas, como já vimos), que o Gabinete de Estudos de Arqueologia, Arte e Etnografia da Câmara Municipal de Sintra percebeu que seria necessária a reintegração física dos sarcófagos, pois acreditava que só assim estariam reunidas as condições indispensáveis à sua exposição pública.

Após a conclusão dos trabalhos de limpeza e conservação, realizados pelos alunos da Escola Profissional de Recuperação do Património de Sintra, foi acordado que os trabalhos de reintegração seriam executados quando estivesse escolhido o local definitivo para a exposição dos sarcófagos ao público. Com esta situação procurava-se acautelar eventuais danos durante o transporte e ao mesmo tempo evitar a atmosfera da oficina da escola que não oferecia as condições ideais para este tipo de processo.

Como já vimos, foi então tomada a decisão que os sarcófagos seriam expostos no novo Museu Arqueológico de São Miguel de Odrinhas, numa sala temática, criada especialmente para os expor.

O trabalho de reintegração física dos sarcófagos viria a ser desenvolvido pelos antigos alunos da EPRPS que após terminarem o curso constituíram uma empresa de restauro, a STATVA.

Assim, após a chegada dos sarcófagos ao novo Museu Arqueológico de São Miguel de Odrinhas, em 1997, e da sua colocação na sala temática “Cripta Etrusca”, iniciou-se a fase de reconstituição dos elementos que haviam ficado separados aquando da remoção dos cimentos.

Para este processo, optou-se pela utilização de um composto de amonite de cor branca (pedra artificial), pouco granulada, com uma solução de compostos minerais e

óxidos de ferro. Verificou-se que a cor era a adequada, a textura da pedra era idêntica à dos sarcófagos, de fácil aderência e de secagem rápida. A decisão do uso de pedra artificial neste processo deve-se ao carácter reversível deste material.

```

      A M O N I T
STEENRESTAURATIE MORTEL  MORTIER DE RESTAURATION
*****
      TYPE           :   Chauvigny
      GRANULOMETRIE:   F
      KLEUR/COULEUR:   Wit/Blanc
*****
Gebruikswijze:           Mode d'emploi
De ondergrond bevochtigen met AMONIT vloeistof
                           Humidifier le support
                           avec AMONIT liquide.
AMONIT -poeder mengen met vloeistof tot
                           Gâcher AMONIT-poudre
                           avec liquide pour obtenir
                           een werkbare consistentie.
                           nir un mortier. Appliquer
                           et gratter la surface
                           na doorharding
                           face après durcissement
20 Kg *****
AMONIT NV/SA      Vispluk, 27      Vorselaar B 2290
Tel.: 32 (0)14.51 77 22      Fax: 32 (0)14.50,03 23

```

Fig. 68 - Ficha técnica da amonite utilizada.

Foram colocados espigões nos sítios a reconstituir, em latão para não oxidarem, de forma a criar uma estrutura que suportasse o peso e o volume da pedra artificial. As peças foram furadas nos locais a intervir com brocas de diâmetro superior ao dos espigões, de modo a permitir a colagem não só com cola mas também com uma pequena quantidade de pedra artificial. Neste processo foi utilizada cola PVA (acetato de polivinil) para não danificar as peças. Ao longo dos espigões foram feitos pequenos cortes de forma a permitir uma melhor aderência da pedra artificial. Os espigões são de diâmetros diferentes consoante o local e extensão que vão integrar.





Fig. 69 - Colocação de Espigões – *Sarcófago dos Dois Seres Marinhos*.



Fig. 70 - Colocação de Espigões – *Sarcófago dos Dois Seres Marinhos*.

O trabalho de reconstituição foi feito através da aplicação de camadas sucessivas, após a secagem da anterior. A pedra artificial foi moldada à forma dos sarcófagos com relativa facilidade e sem uso de cofragem. O espaço entre os elementos recolocados foi também preenchido com pedra artificial. No que respeita à textura a pasta artificial foi moldada de forma “torta”, de acordo com as linhas pouco direitas dos sarcófagos. Para o acabamento recorreu-se ao uso de bojardas para recriar uma textura rugosa semelhante ao do nenfro.



Fig. 71 - Reconstituição de elemento anteriormente retirado – *Sarcófago dos Dois Seres Marinhos*.

A segunda fase deste processo foi a aproximação das zonas reconstituídas à cor original dos sarcófagos. Começou-se por juntar à pedra artificial pequenas quantidades de pigmento natural normalmente utilizado na pintura mural. O objectivo era o equilíbrio entre o tom que permitisse identificar o que era intervenção de restauro mas que ao mesmo tempo não chocasse por ser demasiado contrastante. Após a aplicação da pedra artificial foi dada uma aguada com pó de pedra natural (que havia sido aproveitado aquando da execução dos furos para a colocação dos espigões) juntamente com uma solução de compostos minerais utilizados para ligar com a pedra artificial. Os resultados deste processo de coloração foram muito satisfatórios.

Hoje os três sarcófagos estão patentes ao público e apresentam um bom estado de conservação e salvaguarda.



#### **4.4 Sobre a pertinência de um hipotético regresso a Monserrate**

Actualmente, depois de mais de meio século de abandono, os pressupostos seguidos na recuperação e restauro do palácio e jardins de Monserrate, permitiram restituir o “espírito de lugar” à tão querida e estimada “Beckford Hill” de Sir Francis Cook. Contudo, não julgamos adequado o regresso dos três sarcófagos etruscos a este espaço.

Como vimos, a primeira tentativa de musealização ocorreu em meados do século passado, quando o então director do Museu Nacional de Arqueologia emitiu um parecer favorável à sua integração nesta importante instituição de Lisboa. Entretanto, a Câmara Municipal de Sintra providenciou a construção de um novo espaço museológico que permitiu manter estes importantes testemunhos no Concelho.

O novo Museu Arqueológico de São Miguel de Odrinhas congrega uma importante colecção arqueológica. Além de espaço de exposições, permanente e temporárias, reúne ainda valências como uma biblioteca especializada e laboratório de conservação e restauro. É um importante pólo para o estudo da História, da Arqueologia e do Património de Sintra. Assim, estão aqui reunidas as condições de dignidade, de preservação e de segurança que os três sarcófagos etruscos, enquanto testemunhos históricos, necessitam.

Destituí-los do seu valor arqueológico e artístico para lhes reatribuir o estatuto de antiguidades decorativas e colocá-los de novo nos sítios originais nos jardins de Monserrate, expondo-os aos elementos atmosféricos, seria um crime. Colocá-los dentro das instalações do palácio seria extemporâneo e despropositado.

A verdade é que o leilão que originou a diáspora da colecção de antiguidades de Sir Francis Cook foi catastrófico para a história da propriedade. No entanto, este triste episódio faz parte do contexto histórico vivido no término da Segunda Guerra Mundial e não pode ser alterado. Voltar a reunir toda a colecção de Francis Cook em Monserrate parece-nos, de facto, uma tarefa impossível.

O que não impede, no entanto, que a colecção de Francis Cook continue a ser estudada e entendida à luz do século XIX. Este trabalho representa, de algum modo, um humilde contributo.

## 5. Os três sarcófagos Etruscos

«Assim como a linhagem das folhas, assim é a dos homens.

Às folhas, atira-as o vento ao chão; mas a floresta no seu viço

Faz nascer outras, quando sobrevem a estação da primavera:

Assim nasce uma geração de homens; e outra deixa de existir»

Homero, *Ilíada*, 6, 146-149

É chegado o momento de retomar o tema abordado no primeiro capítulo desta dissertação, isto é, a Civilização Etrusca.

Segundo Heródoto, os Tirrenos (*Tyrrhenoi*) teriam abandonado a sua pátria, a Lídia, na Ásia Menor (território que hoje corresponde às modernas províncias de Uşak, Manisa e Esmirna, na Turquia Ocidental), e teriam vindo estabelecer-se na região compreendida entre Roma e Florença, que depois se haveria de chamar Toscana, a terra dos *Tusci* ou *Etrusci*, tal como ficaram conhecidos entre os Romanos (Heródoto 1.94).

A Antiguidade tinha uma opinião quase unânime sobre a origem desta importante civilização, formada sobretudo a partir das palavras do primeiro grande historiador grego, Heródoto, que descrevera a conjuntura que havia conduzido os Etruscos até à Toscana. Descreve-nos ele, no século V a.C., a migração de um povo vindo da Ásia Menor que, segundo este historiador, havia ocorrido durante o século XIII a.C.:

*No tempo do rei Átis, filho de Manes, houve uma grave carestia em toda a Lídia. Por algum tempo os Lídios aguentaram com tenacidade, mas depois, como não cessava, procuraram remédios, e cada um imaginou sua coisa. Então foram inventados os jogos dos dados, dos astrálagos, da bola e todos os outros tipos, salvo o das damas, cuja invenção os Lídios não reclamam. E contra a fome serviam-se dos seus inventos desta maneira: de cada dois dias jogavam um inteiro, para não procurarem a comida, e no outro deixavam os jogos e comiam. Deste modo viveram durante dezoito anos. Mas a praga não tinha fim e ainda*

*recrudescia cada vez mais, então o seu rei, depois de ter dividido todos os Lídios em dois grupos, tirou à sorte um que ficaria e outro que abandonaria o país: a parte a quem tocasse em sorte permanecer no país seria ele o rei; sobre a que partiria governaria o seu filho, cujo nome era Tirreno. Aqueles a quem calhara em sorte deixar o país desceram a Esmirna, construíram barcos e, depois de os carregarem com todos os bens móveis que lhes fossem úteis para a viagem, fizeram-se ao mar em busca de recursos e de uma terra; depois de ultrapassarem muitos povos, chegaram ao país dos Úmbrios onde fundaram cidades e têm habitado até agora. De Lídios eles mudaram o nome para o de quem os havia conduzido, o do filho do rei: tomando o nome dele, passaram a chamar-se Tirrenos. (Heródoto 1.94).*

Ainda hoje se discute esta afirmação de Heródoto. Certo é que outros autores clássicos como Vergílio, Ovídio, Horácio, Séneca e Tácito (Bloch, 1966: 52) adoptarão e perpetuarão esta tradição veiculada primeiramente, ao que tudo indica, por Heródoto.

Porém, Dionísio de Halicarnasso, que viveu em Roma nas últimas três décadas do século I a.C., nas suas *Antiguidades Romanas* (1.25) defende a teoria da autoctonia dos Etruscos, considerando-os um povo oriundo da Península Itálica. Para tal, baseou-se na teoria de que o estrato linguístico etrusco é mediterrâneo e não oriental. No entanto, a verdadeira razão para esta interpretação terá sido a propaganda augustana que pretendia que tudo o que fosse romano tivesse origem na Península Itálica.

Na essência, porém, continuam a ser estas as duas teses vigentes quanto à origem dos Etruscos: a orientalista e a autoctonista. Se bem que hoje em dia, recorrendo à interdisciplinaridade, constata-se que «estudos em curso sobre o ADN de antigos habitantes de cidades etruscas, em comparação com os de outros da Península Itálica e com os da actual Turquia, parecem apoiar as declarações de Heródoto» (Rocha Pereira, 2013: 22).

De facto, sabemos que os Etruscos recorreram ao alfabeto grego para formar o seu próprio alfabeto, no final do século VIII a.C. (sobre a escrita etrusca, ver Gianni, 2000: 477-483). Porém, a sua língua permanece ainda, em grande parte, desconhecida.

No campo cultural e artístico, os Etruscos estão fortemente ligados à Ásia Menor e ao Próximo Oriente Antigo – sobretudo no que respeita às técnicas de ourivesaria



(Bloch, 1966: 61), embora apresentem alguns «traços para os quais não há paralelo em parte alguma» (Janson, 1992: 150). Também no que respeita à religiosidade, e tal como outros povos orientais, os Etruscos acreditavam numa religião revelada, cujos preceitos eram conservados em livros sagrados: «la civilisation étrusque est pénétrée de sacré, les rites présidant à toutes les actions, qu'elles soient religieuses, publiques ou privées, des plus importantes aux plus banales» (Jannot, 1998: 17). Os Etruscos desenvolviam um esforço constante na tentativa de adivinhar o futuro através de sinais enviados pelos deuses. Igualmente, a posição privilegiada que a mulher ocupava na sociedade etrusca não tinha paralelo na condição humilde e subordinada da mulher grega: «a mulher assiste aos espectáculos, às representações, aos jogos e não vive enclausurada nas salas tranquilas do gineceu helénico. A mulher etrusca participa nos banquetes ao lado do marido e os frescos etruscos frequentemente ilustram o seu hábito de virem reclinar-se à mesa do banquete junto do senhor da casa» (Bloch, 1966: 58). Assim, no campo artístico, cultural e religioso, podemos encontrar similitudes entre os Etruscos e os povos orientais coevos à sua civilização.

Contudo, no campo das artes, também é possível encontrar, e em paralelo, muitas afinidades com a arte grega. Estas surgem maioritariamente ao nível das fontes aplicadas à arte figurativa. É possível encontrar, ao longo de toda a curta história da Etrúria, sarcófagos, urnas cinerárias, frescos e objectos em bronze que ilustram episódios da mitologia grega: «fica-se frequentemente impressionado com os conhecimentos da mitologia helénica que o mundo da arte etrusca pressupõe necessariamente. Só a imitação de obras gregas não poderia explicar sempre as cenas representadas. Artistas e artesãos da Etrúria estavam absolutamente familiarizados com o universo religioso da Grécia. Deviam dispor de traduções ou de resumos das obras mais conhecidas dos mitógrafos helénicos» (Bloch, 1966: 140) (sobre a iconografia clássica presente nos sarcófagos, ver Turcan, 1999; Cumont, 1942).

É, quanto a nós, muito pertinente a questão colocada por H. W. Janson, no capítulo que dedica à arte etrusca: «Não será, então, de admitir que os Etruscos tenham chegado à Itália antes das migrações indo-europeias de c. 2000-1200 a.C., que levaram as tribos micénicas e dóricas para a Grécia e os antepassados dos Romanos para a Itália? Nesse caso, o florescimento súbito da civilização etrusca a partir de c. 700 a.C. pode ter resultado da fusão deste povo Italiano pré-histórico com pequenos mas poderosos invasores vindos da Lídia por mar, no decurso do século VIII a.C. Não deixa de ser

curioso que esta hipótese se aproxima da lenda da origem de Roma: os Romanos acreditavam que a sua cidade fora fundada em 753 a.C. por descendentes de refugiados de Tróia, na Ásia Menor. Tratar-se-ia de uma lenda etrusca, mais tarde adoptada, como tanta outra coisa, pelos Romanos?» (Janson, 1992: 150).

A realidade é que no século VIII a.C. se situam dois factos muito importantes para a história da Península Itálica e, por consequência, para a história do Ocidente: «cerca de 750, a chegada dos primeiros colonos gregos às costas do Sul da península e da Sicília, e, por volta de 700, segundo os testemunhos seguros da arqueologia, a eclosão da civilização etrusca na Toscana» (Bloch, 1966: 64).

Não sabemos o que os Etruscos pensavam acerca das suas origens. As únicas fontes escritas que chegaram até nós são as curtas inscrições funerárias e alguns textos mais longos sobre ritos religiosos (Jannot, 1998: 22 e ss.), embora os autores romanos refiram a existência de abundante literatura etrusca. A informação que dispomos chegamos, sobretudo, dos túmulos familiares que os Romanos não destruíram aquando da integração do território etrusco nos seus domínios. A grande maioria dos túmulos permaneceu intacta até aos tempos modernos, questão amplamente abordada no primeiro capítulo da nossa dissertação.

Cerca de 700 a.C., no actual território da Toscana, as sepulturas etruscas começam a imitar, em pedra, os interiores das casas de habitação, e a ser cobertas com grandes montículos cónicos de terra. O tecto podia ser abobadado ou de falsa cúpula. Na mesma época, as urnas cinerárias de cerâmica começam a adquirir gradualmente forma humana: «a tampa converte-se na cabeça do defunto e alguns pormenores anatómicos passam a ser modelados no bojo do recipiente, por vezes colocado numa espécie de pedestal, indicando categoria social elevada. Junto desta incipiente escultura funerária surgiram de repente sinais de grande riqueza, peças de ourivesaria decoradas com motivos correntes nos vasos gregos orientalizantes do mesmo período, à mistura com objectos preciosos provenientes do Próximo Oriente» (Janson, 1992: 151).

Os séculos VII e VI a.C. correspondem ao auge da hegemonia etrusca. As suas cidades rivalizam com as cidades gregas, o seu arsenal náutico dominava o Mediterrâneo e protegia um vasto império comercial que competia com Fenícios e Gregos. Domínio a que estes últimos apelidaram de «talassocracia etrusca» (Bloch, 1966: 85). Nesta época, o território de influência etrusca estendia-se desde Nápoles, ao Sul, até ao vale do interior

do Pó, ao Norte, região rica em minérios que permitia a exploração de minas férteis em ferro, cobre, zinco e chumbo. Segundo Bloch (1966: 85), a extracção destes metais terá estado na origem da riqueza e do poderio desta civilização.

A historiografia tradicional defende que Roma, na fase final da monarquia, havia sido uma cidade etrusca. Porém, na obra *The Beginnings of Rome*, T. J. Cornell, no capítulo que intitula «O mito de Roma etrusca», analisa a validade dos argumentos utilizados pela corrente tradicional que pressupõe a conquista de Roma pelos Etruscos. Este autor destaca a ausência de fontes que comprovem a dominação de Roma, ou mesmo do Lácio, por parte dos Etruscos. Admite apenas, baseado nas fontes literárias e epigráficas disponíveis, a dominação etrusca da Campânia. Defende que «Roma nunca foi uma cidade etrusca, era um povoado latino independente, com uma população cosmopolita e uma cultura sofisticada. A sua vida material era semelhante (por vezes, na verdade, insusceptível de se distinguir delas) à das cidades etruscas vizinhas, mas isto não a torna etrusca, não implica qualquer supremacia cultural ou prioridade do lado etrusco» (Cornell, 1995: 171 – *apud* Rocha Pereira, 2013: 24).

Contudo, terá havido uma dinastia de origem etrusca em Roma, a dinastia dos Tarquínios. Neste período, designado por Nuno Simões Rodrigues de «domínio de inspiração etrusca» (Rodrigues, 2012: 315), realizaram-se importantes reformas sociais e políticas, como a organização da cidade em tribos, cúrias e *gentes* e a divisão do poder em três partes: o Rei, o Senado e a Assembleia Curiada (Rodrigues, 2012: 315). T. J. Cornell defende que a ascensão de Tarquínio Prisco (primeiro rei da dinastia etrusca) ao trono de Roma deve ser entendida «no quadro da historiografia antiga, que o descreve simplesmente como alguém que, por razões pessoais, emigrou para Roma com a mulher e a família, para aí refazer a sua fortuna» (Cornell, 1995: 156 – *apud* Rocha Pereira, 2013: 24).

A instabilidade por falta de unificação entre as cidades-estado etruscas e a dificuldade em se organizarem contra o inimigo provocaram o declínio da civilização etrusca: «durante os séculos V e IV a.C., as cidades etruscas tombaram uma a uma nas mãos dos Romanos. No final do século III a.C. todas elas tinham perdido a independência» (Janson, 1992: 151). Ainda assim, muitas continuaram prósperas, tendo em conta o espólio artístico encontrado nas criptas familiares datadas do período de declínio. T. J. Cornell apresenta uma teoria que pode explicar este fenómeno. Este autor defende que os Romanos haviam sido «um povo que tinha erigido o poder alargando a

sua cidadania e admitindo continuamente novos elementos no meio dela», e continua: «Roma foi também única entre as sociedades antigas na sua prática de assimilar escravos libertos, que automaticamente se tornavam cidadãos romanos no acto de manumissão» (Cornell, 1995: 60 – *apud* Rocha Pereira, 2013: 24). Esta proposta de T. J. Cornell é, quanto a nós, muito curiosa e pertinente, tanto mais se tivermos em conta que através do acto de manumissão os escravos libertos usavam como elemento distintivo o barrete frígio, símbolo da sua liberdade recém-adquirida. Ora, o barrete frígio era utilizado pelos Etruscos como símbolo das suas origens, e é um elemento iconográfico muito comum na arte etrusca. Terá este símbolo ganhado um duplo significado após a anexação da Etrúria?

Percebemos, assim, que a época áurea da civilização etrusca coincide com o período arcaico da Grécia. Foi especialmente nos finais do século VI e princípios do século V a.C. que a arte etrusca alcançou o seu auge. Os vasos gregos são adquiridos em grande número e acompanham os defuntos como espólio funerário. No entanto, os artistas etruscos não se limitam a imitar os modelos helénicos, «conservando a sua própria e bem vincada identidade» (Janson, 1992: 151). As criptas familiares e os seus interiores são cada vez mais esmerados; nota-se um aperfeiçoamento nas técnicas de pintura e escultura, «já capazes de representar os defuntos em tamanho natural, reclinados no tampo dos sarcófagos (agora com a forma de leito), como se participassem num banquete festivo, de sorriso arcaico nos lábios» (Janson, 1992: 151). Na escultura, nota-se a preferência etrusca pelo modelamento de materiais brandos, como o nenfro, e uma menor disciplina formal, em contraste com a preferência dos Gregos pelas obras em pedra e formalmente irrepreensíveis. Na pintura, que decora as paredes dos túmulos desta época, são representados servos, músicos e dançarinas, figurantes essenciais de um banquete festivo: «ao som da música, cantores e dançarinos animavam os festins e ocupavam um lugar importante nas cerimónias religiosas e nos jogos funerários, celebrados em honra do morto, no momento do enterro» (Bloch, 1966: 134).

Desconhecemos em rigor que ideia faziam os Etruscos da vida *post mortem*. A verdade é que sarcófagos como o *Sarcófago dos Esposos* (Cerveteri, 520 a.C., terracota, Museu Nacional de Villa Giulia, Roma) apresentam pela primeira vez na História os defuntos vivos e felizes, como se participassem num banquete festivo. Estas representações sugerem que os Etruscos «encaravam o sepulcro como uma morada não só para o corpo mas também para a alma» (Janson, 1992: 151).

A extrema importância dada pelos Etruscos à vida além da morte levou-os a construir túmulos subterrâneos onde sepultavam os seus mortos. Tudo leva a crer que os túmulos imitavam as habitações mas, ao contrário destas, que eram construídas com materiais perecíveis que não resistiram ao passar do tempo, eram construídos com solidez, perenidade e durabilidade. Os espaços funerários eram cavados na rocha ou construídos com blocos de pedra, o que lhes conferia resistência. Deste modo, resistiram ao passar dos séculos, guardando e preservando no seu interior o numeroso espólio que acompanhava cada defunto e que hoje nos é bastante sugestivo quanto aos conceitos etruscos da vida depois da morte: vasos, armas, jóias, estatuetas, meios de transporte, e demais objectos de uso doméstico.

A arquitectura dos túmulos familiares, a decoração parietal, os baixos-relevos dos sarcófagos, bem como o espólio funerário, são reveladores do quotidiano dos Etruscos, deixam antever que havia a necessidade de oferecer ao defunto tudo o que lhe poderia ser útil no mundo do Além. As paredes do túmulo são decoradas com cenas de banquetes, de danças, de jogos, de caça e de pesca, entre outras. Para Bloch, estas imagens não tinham só um valor de recordação ou evocação: «assim que o túmulo estivesse fechado, acreditavam os Etruscos que aquelas cenas deviam animar-se por alguma forma mágica e recriar realmente o quadro da nova existência que o defunto esperava» (Bloch, 1966: 126).

Se na Grécia e em Roma o culto funerário teve sempre uma grande importância, na Etrúria «a preocupação com os mortos parece obcecar o espírito dos vivos» (Bloch, 1966: 156). Após a inumação o túmulo era selado com uma grande laje «contra a avidez dos homens e a ameaça dos maus espíritos. O homem repousa aí com as suas armas, a mulher com as suas jóias. O defunto sentir-se-á assim satisfeito na sua última residência e não virá atormentar os vivos: os povos antigos recearam sempre o morto desprezado, porque se tornava um morto malfazejo» (Bloch, 1966: 156).

Cada família, desde que tivesse poder económico para tal, construía um túmulo para sepultar os membros do núcleo familiar. As necrópoles de uma cidade eram assim um reflexo da sociedade aristocrática da mesma. O culto dos mortos estava centrado «on the figure of the *paterfamilias* and the cult of the ancestors as the supreme guarantors of the continuity of the family line, and consequently of the transmission of social rank and inherited wealth within the kin group» (Menichetti, 2000: 583). Através dos rituais

funerários celebrava-se a longa genealogia da família justificando desta forma, e mesmo legitimando, o actual poder económico e social da família.

A passagem para o Além foi sempre concebida e representada como uma viagem. Esta viagem, representada nas paredes do túmulo e nos baixos-relevos dos sarcófagos, podia ser feita a pé, a cavalo, de carruagem ou de barco. O destino era o mundo infernal. O êxito da jornada dependia «on the rites which the whole group performs for the dead person, comprising funeral games, ritual dances, ceremonies and sacrifices at predetermined intervals, and on furnishing the tomb like a house in which everything necessary for the material needs of the dead person is deposited, right down to the altars for the domestic sacrifices which the dead person is imagined as performing in honor of his ancestors» (Menichetti, 2000: 584).

O mundo infernal é figurado de diferentes formas conforme a época. Na época arcaica, este mundo está repleto de prazeres e alegria – de que são exemplos as pinturas dos túmulos de Tarquínia – «numa atmosfera elísia, os banquetes desenrolam-se ao som da flauta e os convivas vêem evoluir à sua volta dançarinos elegantes e mulheres possuídas pela magia do ritmo. Os génios funerários que conduzem o defunto para o mundo de onde se já não volta não têm nada de terrível e tudo respira tranquilidade e harmonia» (Bloch, 1966: 158).

Durante o século V a.C., a concepção etrusca da vida além da morte tornou-se menos festiva; a arte reflecte uma nova atitude de incerteza e de pesar. As representações do além-túmulo começam a mudar progressivamente. A atmosfera dos banquetes torna-se mais lúgubre: «os génios e os demónios, que parecem executantes das ordens dos deuses infernais, já não têm a aparência calma e harmoniosa de outrora. As suas figuras agora revestem-se de um aspecto terrífico e medonho» (Bloch, 1966: 159). Por outras palavras, «while in the past the tomb was felt to be a place of transit and the rites protective of the journey had to extend to the door of the underworld, now the tomb itself begins to be regarded as the final goal of the journey, the afterlife, where the ancestors assembled in a banquet welcome the dead person who, having already been initiated to the mysteries (...) joins his ancestors» (Menichetti, 2000: 585). Tendencialmente, a partir do século IV a.C., «the tombs, containing rows of sarcophagi and urns, are intended to allude to the long generations of the kin group that are now in the Elysian Fields» (Menichetti, 2000: 585). As câmaras dos túmulos familiares correspondentes ao período tardio parecem manter uma continuidade deste conceito, recorrendo a uma fachada arquitectónica



evocativa dos espaços sagrados e dividindo-se o seu interior em duas câmaras: uma inferior destinada ao sepultamento dos mortos e outra superior, aparentemente destinada ao banquete destes mortos juntamente com os seus antepassados, aos quais se tinham acabado de juntar. Este culto dos antepassados parece ganhar um outro tipo de importância face às convulsões sociais e às iminentes mudanças que ameaçavam o modo de vida etrusco.

Note-se que o banquete funerário, que seria uma parte central dos ritos funerários, se revestia de uma grande importância, sendo mesmo durante longo tempo o tema mais utilizado pelos artistas. Estas representações poderiam ter vários significados: uma memória da vida do próprio morto, uma imagem dos banquetes em sua honra que a família faria em datas fixas, uma evocação do banquete metafísico do pós vida, ou mesmo um banquete ritual oferecido às divindades (sobre esta questão do banquete, ver K. Dunbabin, *The Roman Banquet: Images of Conviviality*, 2003).

Podemos assim concluir que a arte funerária correspondente ao período de declínio da civilização etrusca reflecte o medo e a angústia de um povo que sofria pesadas derrotas e assistia à sua própria decadência económica e cultural: «o século V a.C. é precisamente o do declínio da Etrúria e do avanço simultâneo do helenismo. Os conflitos mediterrâneos da época têm como protagonistas os Etruscos, os Gregos e os Cartagineses, sendo a Batalha de Alália um dos momentos mais significativos dessa tensão e mudança, com a derrota dos Etruscos e a vitória dos Gregos» (Rodrigues, 2012: 315). A arte funerária reflete este período conturbado: «os Etruscos tinham deixado dissipar-se as visões edénicas de uma outra vida calma e radiosa. O terror dos tormentos infernais esmaga-lhes agora a alma e a influência grega só muito dificilmente se manifesta» (Bloch, 1966: 159).

Os três sarcófagos em estudo nesta dissertação datam precisamente da época de declínio da hegemonia etrusca. Como já referimos no primeiro capítulo deste trabalho, estes três exemplares foram encontrados na necrópole de Carcarello, a sul de Tuscania, comuna italiana do norte do Lácio, na província de Viterbo, a meio caminho entre a cidade de Tarquínia e o Lago de Bolsena. O período compreendido entre o século VII e o século V a.C. foi o mais próspero na história desta cidade, devido à sua posição geográfica nas principais rotas comerciais entre Tarquínia, o Lago Bolsena e Orvieto, e entre Caere e Vulci. No entanto, esta situação geográfica tornava-a vulnerável nos sucessivos conflitos que opunham Roma às cidades-estado etruscas vizinhas. «Nessuno

historico antigo ci narra quando Tuscania sai stata sottomessa da Roma: forse ciò avviene, intorno al 280 a.C., in modo pacifico» (Giontella, 1991: 6). Contudo, só «la Guerra Sociale (90-80 a.C.) segna la fine del mundo etrusco e la sua completa romanizzazione: Tuscania viene inclusa nella tribù Stellatinà (come tutto il territorio ex-tarquiniense) ed è elevata al rango di municipio» (Giontella, 1991: 8). O início da época Imperial marca o total declínio da cidade.

O nome etrusco da cidade de Tuscania é desconhecido. O nome latino, *Tuscania*, é citado pela primeira vez por Plínio-o-Velho (*História Natural* 3, 5, 52). O historiador Giuseppe Giontella, nos estudos que dedica à cidade de Tuscania, defende que esta seria independente das cidades-estado costeiras suas vizinhas: Caere, Tarquínia e Vulci, uma vez que apresenta estruturas defensivas, santuários e uma estrutura social avançada (Giontella, 1991: 1).

Como já vimos no primeiro capítulo desta dissertação, os trabalhos arqueológicos realizados nas imediações da cidade de Tuscania permitiram identificar dezassete necrópoles, que datam do período compreendido entre o século VII e o século I a.C. A necrópole de Carcarello, a mais relevante para este trabalho, foi utilizada sucessivamente desde o século VII ao século I a.C.

O sarcófago era, entre outras coisas, um bem de prestígio através do qual a elite local demarcava a sua posição social e o seu domínio político. O grande número de sarcófagos em nenfro encontrados nestas necrópoles e as semelhanças que apresentam quando comparados com os sarcófagos das necrópoles da cidade de Tarquínia levaram os historiadores a acreditarem que a sua presença se deve às relações comerciais entre duas cidades etruscas, respectivamente Tuscania e Tarquínia: «di solito si afferma che i sarcofagi di nenfro trovati nelle necropoli tuscanesi siano importati da Tarquinia» (Giontella, 1991: 5). Contudo, a historiadora Anna Moretti, embora não negando esta possibilidade, afirma que «nom sembra neppure doversi escludere che essi possano essere opera di maestranze tarquiniesi itineranti, che operavano su commissione» (Moriatti, 1991: 5). Baseada no número elevado de sarcófagos em nenfro encontrados nas necrópoles de Tuscania, diz que a «precise scelte di soggetti ornamentali, inoltre la decorazione del sarcófago effettuata in funzione della sua ubicazione all'interno del sepolcro testimonia la necessaria presenza dell'artigiano a Tuscania» (Moriatti, 1991: 5). Os escultores seriam homens livres, mas de estatuto social inferior, normalmente vinculados ao comércio e ao artesanato.

No que diz respeito especificamente à família Vipinana, à qual pertenciam os três sarcófagos em estudo, «L’etimologia del gentilizio Vipinana significa, letteralmente, “colui del Vapiena”, ossia dei Vibenna, forse i celebri fratelli effigiati nella magalografia della tomba François di Vulci. In questo caso – na viene inteso come aggettivo di pertinenza impiegato nella sua funzione originaria, a segnalare un nesso forse di colleganza o dipendenza piuttosto che di parentela con un ramo della famiglia dei Vipi(e)na. Ritengo preferibile quest’ipotesi di derivazione rispetto a quella, peraltro avvalorabile, che vede alla base di questo gentilizio il prenome latino Vibius, corrispondente all’etrusco Vipi(e). Non è però da escludersi che Vipina in età seriore possa essere stato usato come prenome, magari già utilizzato con questa valenza in epoca più antica, quando la fama dei fratelli Vibenna era diffusa» (Chiesa, 2005:280).

Além dos Vipinana foi ainda possível identificar nas necrópoles de Tuscania três famílias aristocráticas coevas: os Curuna, os Nevzna e os Hermelu (Giontella, 1991: 1).

Como já salientámos no primeiro capítulo desta dissertação, a maioria dos sarcófagos da família Vipinana está hoje no Museu Nacional Arqueológico de Tuscania. Ausentes estão os três sarcófagos em estudo – patentes no Museu Arqueológico de São Miguel de Odrinhas –, e o *Sarcófago de Velthur Vipinana*, cuja tampa se encontra no Museu Nacional Arqueológico de Florença e cuja base no Museu Gregoriano Etrusco do Vaticano. Os restantes túmulos desta família encontram-se hoje expostos numa única sala do Museu Nacional Arqueológico de Tuscania, dedicada a esta importante família etrusca.



Fig. 72 - Espaço expositivo do Museu Nacional Arqueológico de Tuscania dedicado à família Vipinana, com diversos sarcófagos recuperados da necrópole de Carcarello, datados de 310 a 170 a.C.

Um facto curioso, e que não poderíamos deixar de realçar, é que dos quatro sarcófagos ausentes, três, cremos, apresentam decoração em baixo-relevo ligada à literatura homérica. Possivelmente será essa a razão por que foram escolhidos e comprados pelos coleccionadores que os adquiriram à família Campanari.

Segundo o estudo desenvolvido por Marion Garin, intitulado *Imagerie et mythes grecs dans l'art funéraire de l'Etrurie méridionale, IV-IIIème siècles*, existem dezasseis sarcófagos, datados destes dois séculos, cuja decoração está relacionada com a mitologia grega (Garin, 2009-2010: 13-22). Destes dezasseis exemplares, três pertenciam à cripta da família Vipinana. Um é o *Sarcófago de Velthur Vipinana* cuja base apresenta uma decoração em baixo-relevo com o tema do *Massacre das Nióbides* (Museu Gregoriano Etrusco do Vaticano); outro apresenta uma decoração em baixo-relevo com o *Castigo das Danaides* (Museu Nacional Arqueológico de Tuscania); e o outro, em estudo nesta dissertação, apresenta uma decoração em baixo-relevo com o tema do *Assassínio de Polites*; talvez a estes três sarcófagos de temática clássica se deva juntar mais um... como veremos de seguida.

## 5.1 O Sarcófago de Arnth Vipinana

### 5.1.1 Descrição



Fig. 73 - Sarcófago de Arnth Vipinana.

Ficha Analítica Descritiva

Identificação: *Sarcófago de Arnth Vipinana*

Autoria: Desconhecida

Cronologia: Século IV a.C.

Técnica: Escultura

Suporte: Nenfro

Procedência: Tuscania, Lácio, Itália

Descoberta arqueológica: 1839

Entidade Possuidora: Câmara Municipal de Sintra

Paradeiro actual: Museu Arqueológico de São Miguel de Odrinhas - Sintra

Estado de Conservação: Bom.

Base:

Comprimento: 2,09 m; Altura: 0,68 m; Largura: 0,66 m; Altura do relevo: 0,55 m.

Tampa:

Comprimento: 2,04 m; Altura: 0,46 m; Largura: 0,64 m;

### **Descrição da tampa**

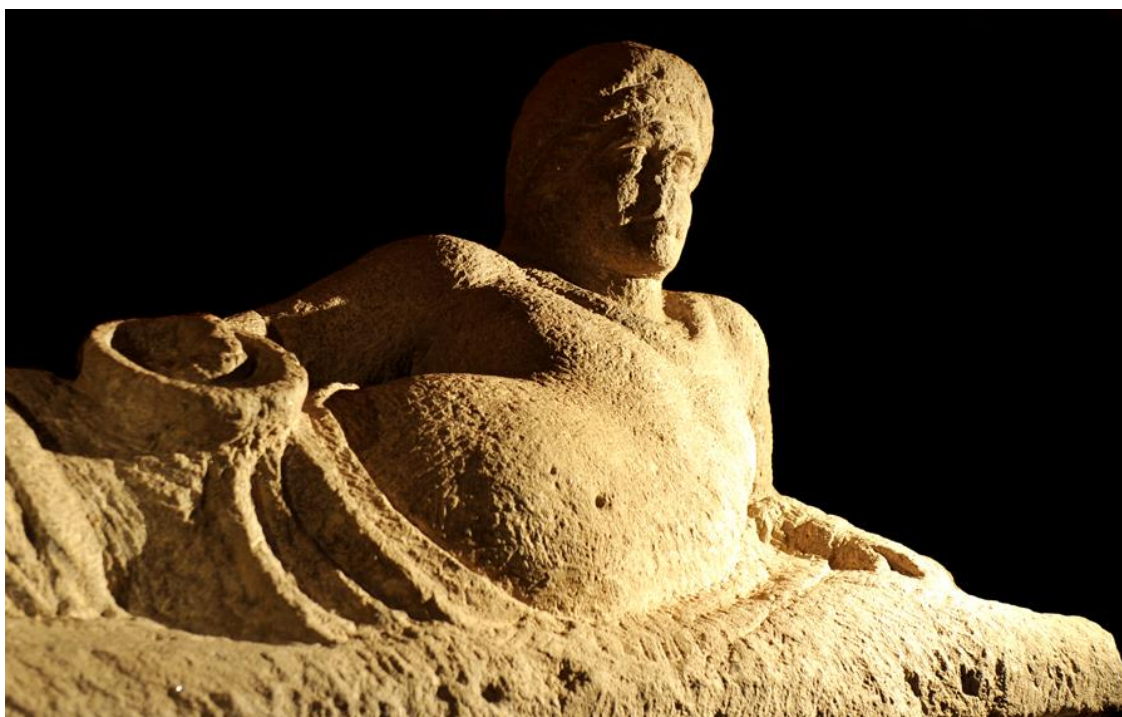


Fig. 74 - Pormenor da tampa do *Sarcófago de Arnth Vipinana*.





Fig. 75 - Pormenor da tampa do *Sarcófago de Arnth Vipinana*.

Na tampa deste sarcófago está representado um homem, sem barba, preparado para um banquete (sobre esta questão do banquete, ver K. Dunbabin, *The Roman Banquet: Images of Conviviality*, 2003) cujo corpo apresenta formas vigorosas. A sua única peça de vestuário é um manto que cobre as pernas até ao baixo-ventre; uma ponta desse manto passa por cima do ombro esquerdo, deixando destapados o ventre e a parte superior do corpo. Na cabeça tem uma grinalda arredondada, decorada com losangos. Ao pescoço tem um torques – gargantilha frequentemente em ouro –, símbolo de riqueza. Na mão direita acima da anca segura uma pátera – taça de libações rituais –, e com o antebraço esquerdo apoia-se num colchão, evidenciando assim o ventre volumoso, onde se vê o umbigo. O tronco superior está ligeiramente erguido.

Esta figura é uma imagem idealizada do falecido que aqui se encontrava sepultado – ou seja, não é um retrato fiel. “A preocupação dos Etruscos com as efígies dos mortos pode-nos levar a supor um interesse precoce pelo retrato individual. Mas, na verdade, as feições das imagens funerárias (...) são inteiramente impessoais e foi apenas no século III a.C., sob a influência grega, que a semelhança individual começou a aparecer na escultura etrusca.” (Janson: 1992, 156).



Fig. 76 - Pormenor da tampa do *Sarcófago de Arnth Vipinana*.



Fig. 77 - Pormenor da tampa do *Sarcófago de Arnth Vipinana*.

Na parte posterior, a figura – incluindo a cabeça – está trabalhada de forma grosseira e não foi alisada. É evidente que o sarcófago foi concebido para ser colocado encostado a uma parede do túmulo, para ser visto de frente, portanto.

### Descrição da base



Fig. 78 - Baixo-relevo do *Sarcófago de Arnth Vipinana*.

Este sarcófago apresenta um baixo-relevo na frente, delimitado por duas pilastras laterais com capitéis jônicos e, em cima e em baixo, por uma moldura plana. O lado esquerdo apresenta ainda uma moldura simples.

No baixo-relevo estão representadas oito figuras que compõem uma cena de combate. É possível verificar uma certa uniformidade, pois todos os envolvidos no combate usam um barrete frígio e uma clâmide (manto curto preso no ombro) fechada no peito por uma fíbula. Dois deles estão protegidos por uma couraça.

O escultor seguiu um esquema de composição comum nas representações de combate gregas do período clássico inicial, que se podem ver nas Amazonomaquias e Gigantomaquias da pintura ática dos vasos de cerâmica (Bielefeld, 1951: 22). O esquema consiste numa divisão de todo o friso em grupos de combatentes, sendo frequente o centro dos grupos estar ocupado por um guerreiro vencido.





Fig. 79 - Pormenor do grupo da esquerda do baixo-relevo do *Sarcófago de Arnth Vipinana*.



Fig. 80 - Pormenor do grupo da direita do baixo-relevo do *Sarcófago de Arnth Vipinana*.

Na composição em análise a cena de combate está dividida em dois grupos de quatro figuras cada. No grupo da esquerda vê-se um guerreiro caído que com a mão direita se apoia no solo enquanto a esquerda segura o capacete. Do lado esquerdo, está um adversário, que segura uma pedra para a atirar ao guerreiro caído e se protege ao mesmo tempo com um escudo circular, para o qual olhamos lateralmente, contra o ataque de outro guerreiro. Este, em atitude de agressão, movimenta-se para a direita, virando a cabeça para trás, brandindo a espada na sua mão esquerda erguida. Vê-se uma parte do seu grande escudo circular, talvez um *hoplon*, debaixo do punho da espada. Este grupo termina, à esquerda, com um guerreiro que numa posição ligeiramente curvada, que está a desembainhar a sua espada, segurando com a mão direita o punho, e com a esquerda a ponta superior da bainha – motivo comum nos tempos arcaicos.

No grupo de quatro figuras da direita, um guerreiro está caído sobre o joelho direito e apoia-se com a mão direita no solo enquanto com a esquerda agarra a sua clâmide cuja ponta esvoaça para cima com o movimento da queda. Do lado esquerdo, um guerreiro de couraça segura-o na cabeça para lhe desferir um golpe mortal com a espada. Um escudo, visível entre as pernas do agressor, deve ter sido perdido pelo guerreiro derrubado.

Na extremidade direita surge uma *Vanth* alada e vestida de *chiton* curto, cintado debaixo do peito, que, com um movimento que se assemelha ao do guerreiro couraçado do grupo esquerdo, se prepara para desferir um golpe de espada contra o guerreiro caído.

O quarto guerreiro deste grupo está em movimento e olha para a direita. Está representado sem arma, tratando-se possivelmente de uma figura de preenchimento da cena.

### **5.1.2 Análise Iconográfica**

As cenas de combate são um motivo muito popular na decoração escultórica dos sarcófagos etruscos. Segundo Horst Blanck estão identificados quinze exemplares, embora não encontre um protótipo comum. Cada oficina teria por isso a sua “própria composição” do tema. O mesmo autor defende que possivelmente o baixo-relevo em análise não se refere a nenhum combate específico.

O exemplo mais significativo deste tipo de representação de batalhas está hoje no Museu Arqueológico de Istambul, um magnífico sarcófago, datado do final do século IV



a.C., encontrado por casualidade em 1887 na necrópole real de Sídón, no actual Líbano, e durante muito tempo considerado o sarcófago de Alexandre-o-Grande. Embora pertença a um círculo artístico completamente distinto, este sarcófago é um testemunho de que o gosto pelas cenas de batalha na escultura funerária estava difundido.

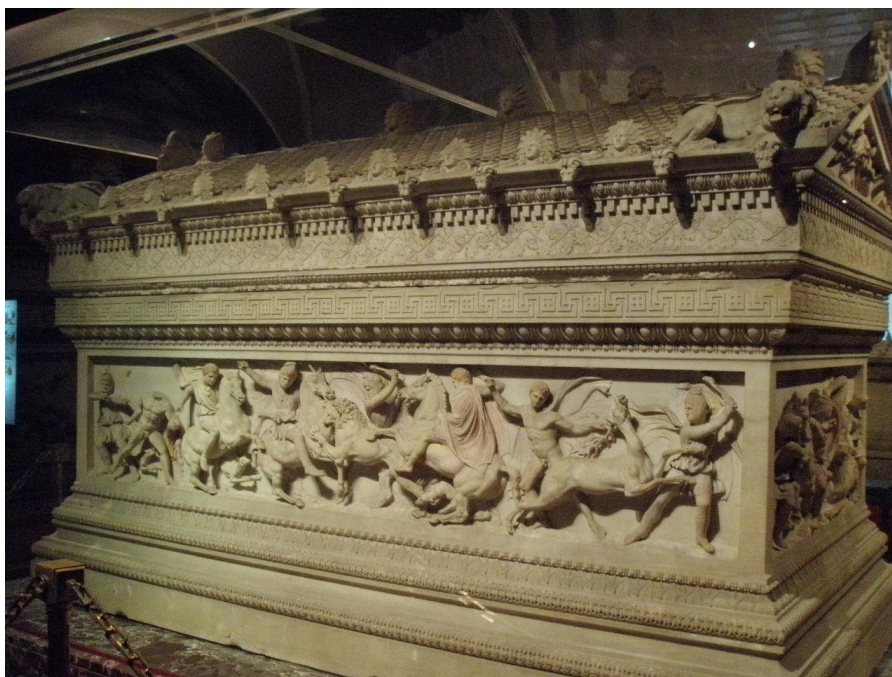


Fig. 81 - O designado sarcófago de Alexandre-o-Grande; século IV a.C.,

Museu Arqueológico de Istambul.

Como referimos, as oito figuras representadas no baixo-relevo do sarcófago de *Arnth Vipinana* têm em comum um barrete, símbolo da Frígia, região da Ásia Menor de onde o povo etrusco acreditaria ser originário. Todavia, esta suposição não se pode alicerçar solidamente, uma vez que só conhecemos a ideologia dos Etruscos por via indirecta. Dada a presença do barrete frígio, poderá postular-se um conflito entre duas cidades-estado desavindas, mas é também possível que seja a representação de um tema mitológico-literário. No entanto, tal não se poderá afirmar, uma vez que o barrete frígio foi usado igualmente por Etruscos, Gregos e outros povos itálicos.

Como já referimos na descrição deste baixo-relevo, há um esquema de composição de uma figura que surge duas vezes – uma como demónio de morte, *Vanth*, e outra como guerreiro da direita do grupo de quatro da esquerda. É um guerreiro em posição de ataque que olha para trás, pronto a desferir um golpe com a sua arma.



O esquema de composição desta figura repete-se num sarcófago etrusco do Município de Viterbo – a mesma área geográfica do túmulo em análise – cuja semelhança nos faz acreditar que se trate da mesma oficina.



Fig. 82 - Sarcófago etrusco com representação de uma cena de batalha, Museu Cívico de Viterbo.

De notar ainda, que no denominado Sarcófago de Alexandre-o-Grande, já referido, também se pode observar um guerreiro que corresponde ao mesmo esquema compositivo, mas de qualidade significativamente superior.



Fig. 83 - Pormenor do designado sarcófago de Alexandre, o Grande; Século IV a.C.,

Museu Arqueológico de Istambul.

A figura mais à direita deste friso é a já referida *Vanth*. As *Vanth*, ou demónios da morte, eram entes femininos alados pertencentes ao mundo subterrâneo. A sua presença

era considerada um prenúncio do fim. Assistiam à agonia vivida no leito de morte. A sua presença não é conclusiva quanto à temática deste baixo-relevo, pois as *Vanth* são representadas em numerosas cenas pertencentes ao reportório da mitologia grega, numa “amalgama” que mistura a mitologia etrusca com a grega.



Fig. 84 - *Vanth* do baixo-relevo do *Sarcófago de Arnth Vipinana*.

Um exemplo dessa assimilação é a pintura mural do denominado Túmulo de François, em Vulci, descoberto por Alessandro François, em 1857. Todo o túmulo está profusamente decorado com cenas da Guerra de Tróia. Destacamos o tema *Sacrifício dos Presos Troianos por Aquiles* onde o herói grego aparece acompanhado por uma *Vanth* que assiste passivamente à execução dos Troianos.

Outros dois exemplos muito significativos da presença da *Vanth* na arte tumular etrusca são o recipiente funerário *Um Jovem e o Demónio da Morte*, datado dos princípios do século IV a.C., patente no Museu Arqueológico de Florença (Bruni, 2000:



386) e a pintura mural do túmulo de *Anina* na necrópole de Tarquínia (Roncalli, 2000: 357).



Fig. 85 - *Um Jovem e o Demónio da Morte*, urna cinerária, século IV a.C.,

Museu Arqueológico de Florença.

Destacaríamos ainda, dentro deste âmbito, uma urna cinerária em alabastro, datada do século III a.C., que tem como temática uma Amazonomaquia, difundida na arte grega sobretudo a partir do século IV a.C., sendo a figura da direita uma *Vanth*, patente no Metropolitan Museum of Art, em Nova Iorque.



Fig. 86 - Urna cinerária em alabastro, datada do século III a.C., Metropolitan Museum of Art.

Também os trajes não nos permitem determinar a “nacionalidade” das oito figuras aqui presentes, pois estavam difundidos por uma grande área geográfica – o *chiton* é um tipo de túnica muito popular de origem helénica, usada por homens e por mulheres (sobre o *chiton*, ver G. Blum, *Tunica*, 1969, 534-540). É semelhante às túnicas tradicionais mas tem duas peças que são unidas nos ombros por fíbula. A clâmide é um pequeno manto preso no ombro, também de origem helénica. O mesmo se passa em relação ao barrete frígio, como já referimos anteriormente.

O mesmo acontece no que respeita às armas, ofensivas e defensivas, dos participantes neste combate – pedras de arremesso, pequenas espadas e escudos côncavos. Trata-se de equipamento bélico que fazia parte de um cânone que durante a época Clássica Tardia e/ou Helenística Inicial era comum à Grécia e à Itália (Blanck, 1994: 305).

Após análise pormenorizada do conteúdo deste baixo-relevo, a dúvida permanece quanto à sua temática. A presença do barrete frígio parece sugerir um combate entre duas facções etruscas, remetendo-nos desta forma para uma batalha mítica fundacional desta civilização. Representaria, talvez, um episódio que não sobreviveu até os nossos dias.

No entanto, a presença da *Vanth* pode indicar-nos outro caminho. O nome *Vanth*, que não sabemos se é um nome colectivo que designa todos os demónios femininos da morte ou apenas um com funções especiais, aparece já numa peça cerâmica datada de c. 640-620 a.C. (Krauskopf, 2006: 78; 79; 84). Aparentemente, na religião etrusca, os demónios da morte seriam benfazejos e protectores, guiando os mortos e por vezes até os defendendo de figuras monstruosas (Krauskopf, 2006: 79).

Por vezes as *Vanth* surgem armadas, como por exemplo na urna encontrada em Chiusi, na Tomba della Pellegrina (*Vanth* in LIMC VIII 2; 49) ou na urna cinerária do Metropolitan Museum of Art. No entanto, o habitual é serem retratadas em atitudes serenas, sem elementos de agressão, como na *Urn de Um Jovem e o Demónio da Morte*, do Museu Nacional Arqueológico de Florença ou mesmo na pintura mural do *Sacrifício de Prisioneiros Troianos*, do Túmulo de François, de Vulci.

Tendo estes elementos em consideração, é de notar que a representação da *Vanth* no sarcófago de *Arnth Vipinana* pertence a um conjunto extremamente restrito em que se figura este demónio da morte a atacar um moribundo. Esta atitude é muito rara na iconografia (Krauskopf, 2006: 79) e poderá assim indicar estarmos perante a

representação de algo mais específico. Poderíamos assim pôr a hipótese de que, tal como no sarcófago do *Assassínio de Polites*, tenhamos aqui igualmente um episódio homérico, possivelmente em que a *Vanth* surja como *interpretatio* da *Ker* grega (sobre a *Ker* grega, ver Rodrigues, 2006: 247-258).

. Na *Ilíada*, quando se descreve o grande escudo de Aquiles, entre as muitas figuras descritas há um grupo envolvido numa batalha: «Com eles estava a Discórdia e o Tumulto e o Destino Fatal [*Ker*] que agarrava num homem vivo e recém-atingido e noutro incólume; e a outro já morto arrastava por entre a turba pelos pés. A veste que levava aos ombros estava vermelha de sangue humano. Participavam na luta e combatiam como homens vivos, e arrastavam os cadáveres dos mortos uns dos outros» (*Ilíada*, 18, 535-540). As *Keres* homéricas apresentam naturais semelhanças com a *Vanth*, uma vez que eram igualmente espíritos da morte, mas mais do que conduzirem, levavam activamente as almas dos mortos para o Hades, como podemos inferir das palavras de Ulisses: «Mas o destino da morte levou-o para a mansão de Hades» (*Odisseia*, 14, 207).

### 5.1.3 Epigrafia

Apesar das inúmeras tentativas realizadas desde há séculos por filólogos e linguistas, ainda não foi possível decifrar na sua totalidade a língua etrusca. Que, sabemos, foi falada e escrita nos territórios da antiga Etrúria, e mesmo em Roma, até ao início da nova Era.

Sabe-se que os Etruscos tiveram uma língua própria, com um alfabeto também próprio, composto por 26 letras (embora este número variasse, ao longo do tempo e nas diferentes cidades-estado) com origem no grego arcaico (Gianni, 2000: 477) e, tal como este, também escrito da direita para a esquerda.

Existem actualmente cerca de dez mil inscrições, gravadas ou pintadas – em espelhos, cistas, esculturas, pinturas, colunas, urnas cinerárias e sarcófagos. «São textos epigráficos, cujo elevado número não nos deve iludir; com efeito, quase todos são desesperadamente curtos e reduzem-se a poucas palavras. Nove décimos destas inscrições são de natureza funerária, e estes breves epitáfios dizem-nos apenas o nome do defunto, a sua filiação e a idade com que morreu. Podemos lê-los muito facilmente, pois o alfabeto

etrusco não apresenta nenhuma dificuldade real e já desde há séculos que tanto os amadores como os especialistas lêem sem dificuldade estes textos obscuros» (Bloch, 1966: 66).

O sarcófago etrusco de *Arnth Vipinana* é o único dos três sarcófagos em estudo que apresenta uma inscrição. Na parte superior da moldura há uma epígrafe em que se lê: “eca mutna arnthnl vipinanas sethresla” (Blanck, 1994: 305) (CIE 5703) ou seja, "este (é) o sarcófago de *Arnth Vipinana*, (descendente) de *Sethre*".

Fig. 87 - Inscrição do *Sarcófago de Arnth Vipinana*.

Horst Blanck avança com a possibilidade de *arnthnl* ser um erro ortográfico na palavra *arnthal*, o genitivo do nome *arnth*. No entanto, a qualidade desta peça faz-nos perguntar se não se tratará antes de uma qualquer variante linguística que desconhecemos, em vez de um erro, que teria sido provavelmente corrigido.

As numerosas inscrições funerárias etruscas permitem reconhecer e seguir as genealogias complexas de grandes famílias. Tal como em Roma, «eram designadas por um nome, o *nomen gentilicum*; mas a *gens* etrusca é um agregado familiar muitas vezes de grande extensão e, por isso, um cognome distingue os diferentes ramos desse tronco comum. O indivíduo, finalmente, tem um prenome que só a si pertence» (Bloch, 1966: 118). O sistema onomástico é, pois, idêntico ao de Roma.



## 5.2 O Sarcófago do Assassínio de Polites

### 5.2.1 Descrição

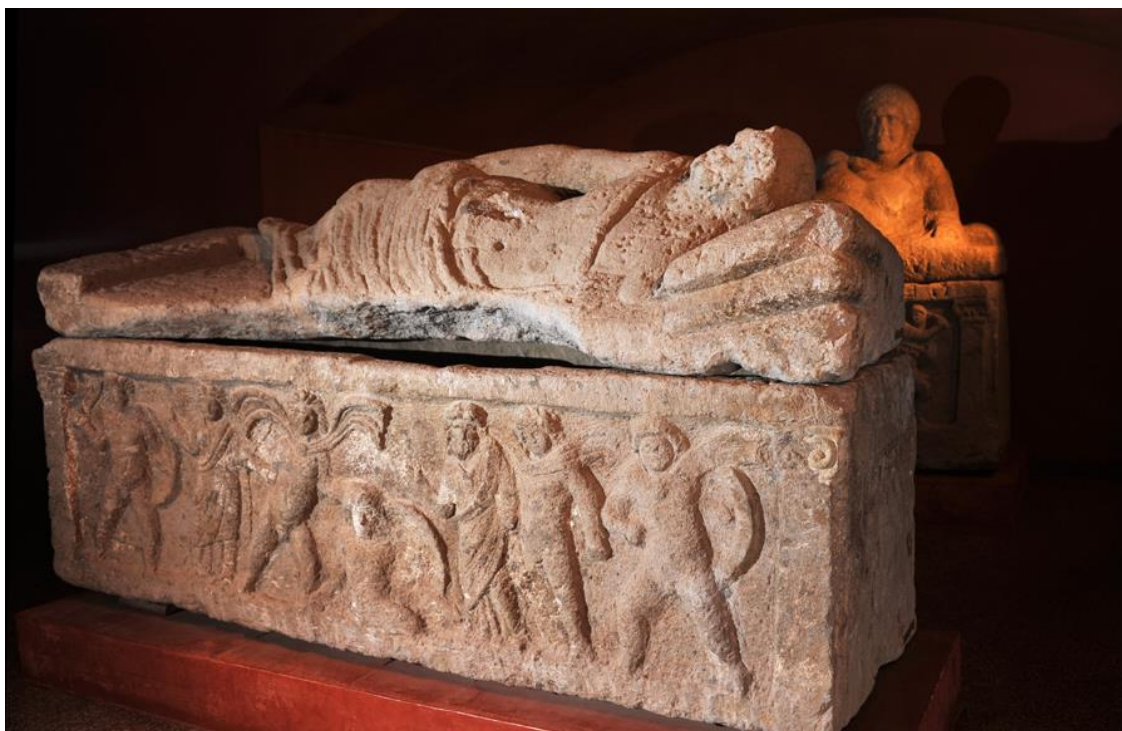


Fig. 88 - Sarcófago Etrusco com a representação do *Assassínio de Polites*.

Ficha Analítica Descritiva

Identificação: *Sarcófago do Assassínio de Polites*

Autoria: Desconhecida

Cronologia: Século IV a.C.

Técnica: Escultura

Suporte: Nenfro

Procedência: Tuscania, Lácio, Itália

Descoberta arqueológica: 1839

Entidade Possuidora: Câmara Municipal de Sintra

Paradeiro actual: Museu Arqueológico de São Miguel de Odrinhas

Estado de Conservação: Bom, faltando alguns fragmentos da tampa.

Base:

Comprimento: 2,07 m; Altura: 0,62 m; Largura: 0,56 m; Altura do relevo: 0,49 m.

Tampa:

Comprimento: 2,07 m; Altura: 0,84 m; Largura: 0,64 m;

### Descrição da tampa



Fig. 89 - Pormenor da tampa do sarcófago etrusco com a representação do *Assassínio de Polites*.

Uma figura masculina, representada sem barba e vestida com um manto, com uma faixa grossa sobre o peito, está deitada sobre o seu lado esquerdo, apoiando a cabeça em duas almofadas. Enquanto a mão esquerda é levada à têmpora, o braço direito está estendido sobre a anca direita.

No que respeita ao estado de conservação desta tampa, há a realçar uma fractura ao nível das pernas da figura e uma lacuna junto ao bordo central. O corpo apresenta igualmente alguma deterioração, tendo-se desprendido alguns pedaços de nenfro, nomeadamente ao nível do tratamento escultórico da face.

### **Descrição da base**

Enquanto as partes posterior e laterais da base não são decoradas, a parte da frente apresenta um friso em relevo com sete figuras. A representação está cercada por uma moldura plana, tendo de cada lado, como elemento decorativo, uma pilastra com capitel jónico. As figuras, esculpidas em relevo relativamente baixo, não foram alisadas no fim do trabalho. Em algumas partes, sobretudo nas vestimentas, são ainda visíveis vestígios de vermelho, que se conservaram da pintura original. Esta deve ter sido bastante pronunciada na sua origem, pois Otto Jahn, que viu os sarcófagos poucas semanas depois de terem sido encontrados, realça este facto (citado por Blanck, 1994: 294) e, ainda hoje, alguns dos exemplares contemporâneos, expostos no Museu Arqueológico Nacional de Tuscania, e provenientes do mesmo túmulo familiar, apresentam claros vestígios de policromia.



Fig. 90 - Pormenor do grupo central do baixo-relevo do *Sarcófago do Assassínio de Polites*.





Fig. 91 - Pormenor da figura da esquerda do baixo-relevo com vestígios de policromia no braço direito e no interior do escudo, no *Sarcófago do Assassínio de Polites*.



Fig. 92 - Neoptólemo e Polites: pormenor do grupo central do baixo-relevo do *Sarcófago do Assassínio de Polites*.



No centro do relevo, está representado um guerreiro nu, prostrado e que se apoia no solo com o braço direito, segurando com o esquerdo, através de uma braçadeira, um grande escudo circular.

Por detrás do guerreiro prostrado, outro jovem guerreiro puxa-lhe os cabelos, brandindo na mão direita uma espada curta (gládio), preparando-se para desferir o golpe mortal. Este jovem veste apenas um manto curto, preso no peito por uma fíbula anular, cujas pontas esvoaçam em linha curva sobre os ombros.

Outras duas figuras flanqueiam o grupo: à esquerda, uma mulher de *chiton* e manto. À direita, um homem barbudo, também de *chiton* e manto em forma de “toga exígua” muito comum nas representações etruscas (sendo o exemplo mais significativo a escultura etrusca designada Arengador, em bronze, datada do séc. I a.C., patente no Museu Arqueológico Nacional de Florença (Colonna, 1989-90: 99). Estas duas figuras tomam agitadamente parte no acontecimento, sentimento expresso através das mãos direitas levantadas de ambos. A expressão da cara do homem parece ser de dor.



Fig. 93 - Hécuba, pormenor do baixo-relevo do *Sarcófago do Assassínio de Polites*.

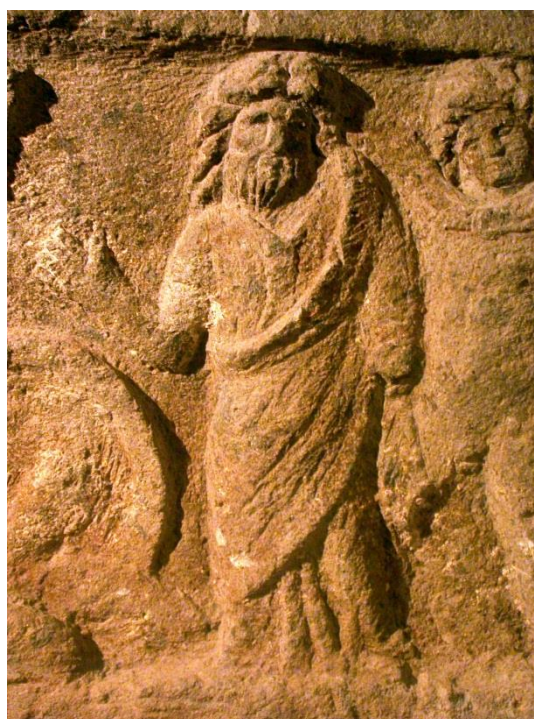


Fig. 94 - Príamo, pormenor do baixo-relevo do *Sarcófago do Assassínio de Polites*.

Dois guerreiros com escudos circulares – o da esquerda, totalmente despido, brande uma espada e o da direita veste um manto curto – movem-se em direcção ao centro da cena. Surge um outro guerreiro, do lado direito, sem escudo, que veste um manto curto esvoaçante com fíbula anular sobre o peito.

### 5.2.2 Análise Iconográfica

No primeiro trabalho dedicado ao estudo deste sarcófago, Pericle Ducati interpretou o tema deste baixo-relevo como o sacrifício de prisioneiros troianos por Aquiles, em honra do seu amigo Pátroclo, morto por Heitor, apresentando como exemplo uma série de representações etruscas deste episódio, relatado na *Ilíada* (23, 19-23), como a pintura da Túmulo de François, de Vulci (350-330 a.C.), o chamado Sarcófago do Sacerdote (século IV a.C.), do Museu Arqueológico Nacional de Tarquínia, e ainda a Cista de Revil, de Palestrina (325 a.C. 250 a.C.), do Museu Britânico (Ducati, 1931: 526).

Assim, no grupo central do sarcófago em estudo, Ducati identifica o herói Aquiles desferindo um golpe mortal contra um troiano; nas duas figuras vestidas, de pé, de um lado o demónio da morte etrusco, *Vanth*, e do outro a sombra de Pátroclo morto (*hinthial Patrucles*), assemelhando-se à pintura do Túmulo de François, de Vulci. Esta representação evoca o referido momento em que, na *Ilíada*, Aquiles sacrifica doze jovens nobres de Tróia, discursando directamente para o falecido Pátroclo. Também os guerreiros à direita são para Ducati prisioneiros troianos. Esta interpretação iconográfica apresentada por Ducati, e igualmente seguida por Herbig (1952: 34), Colonna (1978: 107) e A.M. Sgubini Moretti (1991: 73), é contestada por Horst Blanck (Blanck, 1994: 300).

A interpretação dissonante de Blanck baseia-se nas diferenças entre o relevo do sarcófago em estudo relativamente aos outros exemplos mencionados anteriormente, esses sim, na opinião deste historiador, verdadeiras representações da temática do sacrifício de prisioneiros troianos por Aquiles. O autor acentua como diferenças os seguintes aspectos “auf allen Darstellungen des Trojaneropfers sitzt der von Achill geschachtete Trojaner mit auf dem Rücken gefesselten Händen am Boden. Auf dem Sarkophag ist der Unterlegene aber nicht nur ungefesselt, er halt sogar noch seinen



Schild. Es handelt sich also um das Niedermachen eines bewaffneten Kriegers durch einen anderen» (Blanck, 1994: 300), enfatizando desta forma que em todas as representações do sacrifício de troianos, o troiano que será morto por Aquiles está sentado no solo, de mãos atadas atrás das costas. Neste sarcófago, no entanto, o vencido não tem apenas as mãos soltas mas segura ainda o seu escudo. Trata-se, portanto, de um guerreiro armado que mata outro guerreiro armado.

Igualmente, segundo Blanck, a interpretação da figura feminina como sendo uma *Vanth* e o homem que está de pé como a alma de Pátroclo entra em contradição com o gesto uniforme de ambos (de mãos direitas levantadas). Além disso, a figura feminina, ao contrário da iconografia dos demónios da morte – a *Vanth* –, está representada sem asas (sobre esta figura mitológica consultar, por exemplo, Krauskopf, 2006: 66-89).

Destaque, ainda, para a ausência na *hinthial Patruclles*, ou seja, na suposta representação da alma de Pátroclo, da ligadura da ferida no peito infligida por Heitor, seu carrasco. Na pintura da Túmulo de François, de Vulci (350-330 a.C.), a figura da *hinthial Patruclles* está representada com a típica ligadura no peito.



Fig. 95 - Sacrifício de Prisioneiros Troianos, pintura mural do Túmulo de François,  
de Vulci, 350-330 a.C.

Desta forma, o etruscólogo alemão Horst Blanck, e embora sem encontrar paralelo na arte etrusca ou mesmo na arte greco-romana, propõe uma leitura iconográfica diferente, com a qual concordamos. Recorrendo à *Eneida*, fonte tardia mas que é, porém, a principal fonte clássica que nos transmite uma descrição da queda da cidade de Tróia, e para a qual Vergílio se terá socorrido de fontes antigas entretanto perdidas, vemos que, no segundo livro, na descrição feita pelo herói troiano Eneias, destaca-se de entre os gregos o filho de Aquiles, Neoptólemo. Vergílio dá-lhe o nome de Pirro (*pyrrhos* deriva do grego *pyr* que significa fogo) – pela sua especial fúria de combate. Antes de assassinar o rei Príamo junto do altar do palácio, Neoptólemo/Pirro mata o filho deste, Polites, após uma feroz perseguição pelo palácio. Ele cai sem vida perante os olhos dos seus pais, Príamo e Hécuba.

“ut tandem ante oculos evasit et ora parentum

concidit ac multo vitam cum sanguine fudit” (VERG., A. 2, 531-532)

Na *Eneida*, Eneias relata os acontecimentos da seguinte forma:

*(...) Perguntarás talvez qual o destino de Príamo. Quando viu a ruína da cidade capturada, as portas derribadas e o inimigo no coração de casa, o ancião lança em vão aos ombros as armas a que há muito não estava habituado, com os membros trementes devido à idade, cinge o inútil ferro e avança pronto a morrer em direcção à chusma de inimigos.*

*No meio do palácio, sob o eixo nu do éter, havia um enorme altar, e junto a ele um anoso loureiro que estava sobranceiro ao altar e que abraçava os Penates com a sua sombra. Aqui se encontrava Hécuba e as filhas, acolhendo-se em vão em redor dos altares, tal como pombas que baixam ao solo fugindo de negra procela, apertando-se umas contra as outras, e estavam sentadas, abraçando as estátuas dos deuses. Porém, ao ver o próprio Príamo com armas de jovem, disse:*

*– Que propósito tão cruel, ó infeliz esposo, te levou a envergares estas armas? Para onde te precipitas? A ocasião não reclama socorro dessa espécie, nem tais defensores, mesmo se o meu filho Heitor estivesse ainda entre nós. Vem mas é para aqui. Este altar será a salvaguarda de todos nós, ou morrerás juntamente connosco.*

*Tendo assim falado, acolheu-o junto de si e colocou em lugar sagrado o varão de provecta idade. Eis porém que Polites, um dos filhos de Príamo, escapando-se à morte que Pirro estava prestes a dar-lhe, se esgueira por entre dardos e inimigos através dos longos pórticos e atravessa ferido os átrios vazios. O impetuoso Pirro vai-lhe no encalço com nefando golpe, já está quase a apanhá-lo, acomete-o com a lança. Finalmente, mal acabava de aparecer diante dos olhos e dos rostos dos pais tombou por terra e juntamente com muito sangue se lhe esvaiu a vida. Então Príamo, embora estivesse já mesmo nas garras da morte, todavia não se conteve e não se absteve de uma colérica fala:*

*– Que por este crime – exclama –, por tal atrevimento, os deuses, se nos céus há justiça que zele por tais coisas, te paguem condignamente, a ti que me obrigaste a presenciar diante de mim a morte de meu filho e manchaste com o homicídio o rosto paterno. O famoso Aquiles, porém, de quem tu falsamente dizes ser filho, não se comportou assim para com o seu inimigo Príamo, mas teve respeito pelos direitos e pela confiança de um suplicante e entregou o corpo exangue de Heitor para ser sepultado e enviou-me de novo para o meu reino.*

*Assim falou o ancião e lançou um dardo fraco, sem ímpeto, que imediatamente foi abrandado pelo rouco ar e tombou inútil na superfície do centro do escudo. Assim falou Pirro:*

*– Contarás então estas coisas ao Pelida meu pai, e irás como meu mensageiro. Lembra-te de lhe contar os meus tristes feitos e como degenerou Neoptólemo. Agora morre!*

*Dizendo isto arrastou até aos próprios altares o velho que tremia e resvalava no muito sangue do filho, com a esquerda enleou a cabeleira, com a direita sacou da espada coruscante e enterrou-lha na ilharga até ao punho.*

*Foi este o fim da vida de Príamo, esta a morte que o levou, outorgada pela sorte, vendo Tróia incendiada e Pérgamo por terra. Ele, que fora outrora o altivo senhor de tantos povos e terras da Ásia, jaz na*

*praia, uma massa grande e inerte, a cabeça separada dos ombros, um cadáver sem nome» (VERG., A. 2, 514-558).*



Fig. 96 - *Morte de Príamo às mãos de Neoptólemo*, ânfora ática de figuras negras, 520-510 a.C.,

Museu do Louvre.

Estão assim explicadas e denominadas as quatro figuras principais do relevo do sarcófago em estudo: o jovem herói que desfere o golpe mortal é Neoptólemo, o seu adversário vencido é Polites, as duas figuras cujo gesto evoca a desgraça iminente são os reis de Tróia, Príamo e Hécuba. Polites, filho de Príamo, é mencionado em várias fontes antigas, como a própria *Ilíada* (2, 786ss; 13, 534ss; 15, 339ss; 14, 250ss), e a sua morte é descrita por Vergílio na *Eneida* (2, 581ss).

A *Ilioupersis*, ou seja, a parte do ciclo épico que descreve a queda de Tróia, perdeu-se, não tendo chegado aos nossos dias, embora seja o tema dos *Posthomérica*, poema épico escrito por Quinto de Esmirna, numa época já tardia (século IV-V d.C.). Arctino de Mileto terá sido um dos mais antigos autores a focar o tema, provavelmente



no final do século VII a.C. Os filólogos não estão certos quanto às fontes gregas exactas utilizadas por Vergílio na criação da *Eneida*. Em todo o caso, devem ter existido variantes poéticas deste episódio, como acontece com muitos outros, «(...) quando Vergílio recupera estas temáticas, expressamente assumidas no começo da epopeia, com *arma uirumque cano*, com que se prefigura a adopção da temática da *Ilíada* e da *Odisseia*, já as propostas iconográficas dos temas troianos eram uma realidade instituída na cultura grega e depois mesmo na romana, já para não mencionar a etrusca» (Rodrigues, 2004: 17). São muitos os exemplos em que «motivos literários serviram à decoração de edifícios, como a história de Télefo, contada por Sófocles e Eurípides, que ornamentavam o friso de um templo em Pérgamo; a de Alceste, dramatizada por Eurípides, que poderá ter sugerido a base esculpida de uma das colunas do Artemision de Éfeso; ou até mesmo o celebrizado Laocoonte, talvez relacionado com uma tragédia homónima e perdida de Sófocles» (Rodrigues, 2004: 17).

As vestes de Príamo, uma toga etrusca em vez de um *himation* grego, não representam uma contradição na identificação desta personagem. É até comum as cenas baseadas na mitologia grega mostrarem, na arte etrusca, figuras com acessórios de vestuário e armamento tipicamente etrusco, dentro de um processo de *interpretatio* etrusca.

Os restantes três guerreiros, um à esquerda de Hécuba e dois à direita de Príamo, interpretados por Ducati como prisioneiros troianos, parecem ser personagens acessórias ao desenrolar dramático do episódio, tanto mais que não têm adversário nem apresentam as mãos atadas. Possivelmente são figuras complementares de preenchimento da cena, ficando assim ocupada toda a extensão da caixa do sarcófago.

Quanto ao esquema compositivo do baixo-relevo do sarcófago em análise – um grupo central com uma figura masculina caída, contra a qual um guerreiro desfere um golpe mortal, flanqueado por figuras de pé – é perfeitamente comparável à cena do Sacrifício dos Troianos e essa semelhança terá levado Ducatti a uma interpretação errada, muito embora o contexto continue a ser o da Guerra de Tróia.

Se por um lado certos episódios da *Ilioupersis*, como por exemplo a violação de Cassandra por Ájax, filho de Oileu, ou a morte de Príamo às mãos de Neoptólemo, ou a morte de Pentésiléia às mãos de Aquiles, ou a morte de Políxena junto ao túmulo de Aquiles, foram frequentemente representados na arte grega, há, no entanto, temas que



raramente o são na época arcaica e clássica. É disso exemplo o já mencionado episódio de Laocoonte, apesar de Sófocles ter descrito a personagem e a vida deste sacerdote troiano numa tragédia própria, hoje perdida (também Vergílio descreve a sua morte no canto II da *Eneida*). Horst Blanck não acredita que o baixo-relevo do sarcófago em análise seja a única representação do assassinio de Polites por Neoptólemo, «wenn wir auch nicht glauben, daß unser Sarkophagrelief die einzige bildliche Darstellung der Tötung des Polites durch Neoptolemos überhaupt ist, die es gab, so muß dieses Thema auf alle Fälle zu den selten von der Kunst aufgegriffenen Szenen der Iliupersis gehört haben» (Blanck, 1994: 302), defende desta forma, que este tema da *Iliupersis* deve ter sido raramente representado na arte. Em todo o caso, este sarcófago mostra que o episódio era conhecido na Etrúria, precisamente três séculos antes de Vergílio (70 a.C. a 19 a.C.) reunir na *Eneida* os testemunhos orais que então circulariam. Este texto é a mais antiga fonte literária sobrevivente no que respeita a este tema.

### 5.2.3 As personagens

Uma pesquisa das entradas dedicadas às quatro personagens representadas no sarcófago do *Assassinio de Polites* constantes no *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)* permite-nos uma melhor contextualização:

Neoptólemo, ou Pirro, filho de Aquiles e de Deidamia, filha de Licomedes, rei da ilha de Esciro, ou, de acordo com outra tradição, filho de Aquiles e de Ifigénia. Os seus dois nomes são de uso antigo; Neoptólemo em Homero (*Ilíada*, 19, 327, e *Odisseia*, 11, 506), Neoptólemo e Pirro nos Cantos Cíprios. Neoptólemo queria dizer talvez “jovem combatente”, e Pirro designa o cabelo ruivo, talvez devido à cor do seu próprio cabelo, ou então numa alusão à tradição de que o seu pai, Aquiles, disfarçado de rapariga em Esciro, no harém de Licomedes, tinha sido chamado Pirra.

Após a morte de Aquiles, Licomedes e Deidamia terão jurado que Neoptólemo não partiria para a guerra. Porém, os Gregos, tendo capturado Heleno, filho dos reis de Tróia, que havia recebido do deus Apolo o dom da adivinhação, descobriram que a presença de Neoptólemo era indispensável à vitória.

A evolução de Neoptólemo ao longo das narrativas que o descrevem, sobretudo em *Filoctetes*, de Sófocles, em que trava os impulsos pouco honrosos de Ulisses, na missão também indispensável de levar para Tróia as armas de Héracles, foram alvo de profunda análise psicológica. O jovem generoso e justo vai-se transformando num guerreiro impiedoso e cruel, como o demonstram as suas acções sanguinárias sobretudo em relação à família real troiana. O assassinio de Polites e Príamo, bem como o de Astianax, são exemplos pungentes.

Príamo, o mais novo dos filhos de Laomendonte, era já idoso quando a sua cidade caiu. Quando era ainda uma criança, terá sido feito prisioneiro por Héracles quando este tomou Tróia, sendo o único sobrevivente masculino. Foi vendido por um preço simbólico à própria irmã, Hesíone, que o pediu quando Héracles a deu em casamento a Télamon, pai de Ajax. Daí ter mudado de nome, de Podarces para Príamo, que significa “o que foi vendido”. Terá sido também Héracles a confiar-lhe o território de Tróia.

Terá tido um grande número de filhos (cinquenta, segundo algumas tradições). Durante a guerra de Tróia, é em grande medida uma personagem relativamente passiva, também devido à sua idade avançada. Surge como uma personagem piedosa, que vê os filhos morrer ao longo da guerra, um a um, e que se humilha perante Aquiles para recuperar o cadáver do seu filho mais querido, o heróico Heitor.

Polites, filho de Príamo e Hécuba, chamado de “excelente em auxílio” na *Ilíada* (24, 250), que ocorreu a Troilo quando este foi atacado por Aquiles, e salvou o seu irmão Deífobo, sobreviveu a todos os seus irmãos com excepção de Heleno. A sua morte precede por instantes a do seu pai, que devido a ela invectiva emocionadamente o carrasco de ambos, Neoptólemo.

Hécuba, de cuja ancestralidade as fontes dão variados relatos, era a fecunda mulher de Príamo. Muito ligada ao seu filho Heitor, implorou-lhe que não defrontasse Aquiles, descobrindo o seu seio (*Ilíada*, 22, 79-83). Implorou igualmente a Príamo que não fosse junto de Aquiles recuperar o cadáver de Heitor, chamando Aquiles de “homem tremendo” e formulando mesmo o desejo de lhe devorar o fígado como vingança (*Ilíada*, 24, 193-214). Quando Tróia foi tomada, ela perdera já quase todos os seus filhos.

### 5.3 O Sarcófago dos Dois Seres Marinhos

#### 5.3.1 Descrição



Fig. 97 - Sarcófago dos Dois Seres Marinhos.

Ficha Analítica Descritiva

Identificação: *Sarcófago dos Dois Seres Marinhos*

Autoria: Desconhecida

Cronologia: Século III a.C.

Técnica: Escultura

Suporte: Nenfro

Procedência: Tuscania, Lácio, Itália

Descoberta arqueológica: 1839

Entidade Possuidora: Câmara Municipal de Sintra

Paradeiro actual: Museu Arqueológico de São Miguel de Odrinhas - Sintra

Estado de Conservação: Durante um desprendimento de terras o sarcófago sofreu vários danos. Apresenta algumas lacunas materiais e a tampa desapareceu.

Base:

Comprimento: 2,11 m; Altura: 0,80 m; Largura: 0,68 m; Altura do relevo: 0,55 m.

Tampa:

Comprimento: ?; Altura: ?; Largura: ?;

### **Descrição da tampa**

Só se pode descrever a tampa deste sarcófago, desaparecida num desprendimento de terras a 19 de Novembro de 1983, tendo como base fotografias tiradas antes desse acontecimento.



Fig. 98 - *Sarcófago dos Dois Seres Marinhos*, com a tampa entretanto desaparecida.

Figura masculina, reclinada, coberta por um manto até ao baixo-ventre. O pescoço está adornado com um torques. Segura com a mão direita, sobre a anca, uma pátera, enquanto se apoia numa almofada com o braço esquerdo. A perna direita está ligeiramente encolhida. O pé esquerdo, descalço, toca numa voluta, o elemento de remate



na parte esquerda da tampa, do qual há vários paralelos dos comparáveis, por exemplo no Museu Gregoriano Etrusco do Vaticano e no Museu do Louvre.

Através da observação da fotografia disponível percebe-se que a cabeça havia sido fixada ao corpo demasiado inclinada para trás. A sua posição original, mais vertical, é conhecida pelo desenho publicado por Secondiano Campanari, na obra *Tuscania e i Suoi Monumenti*, em 1856.

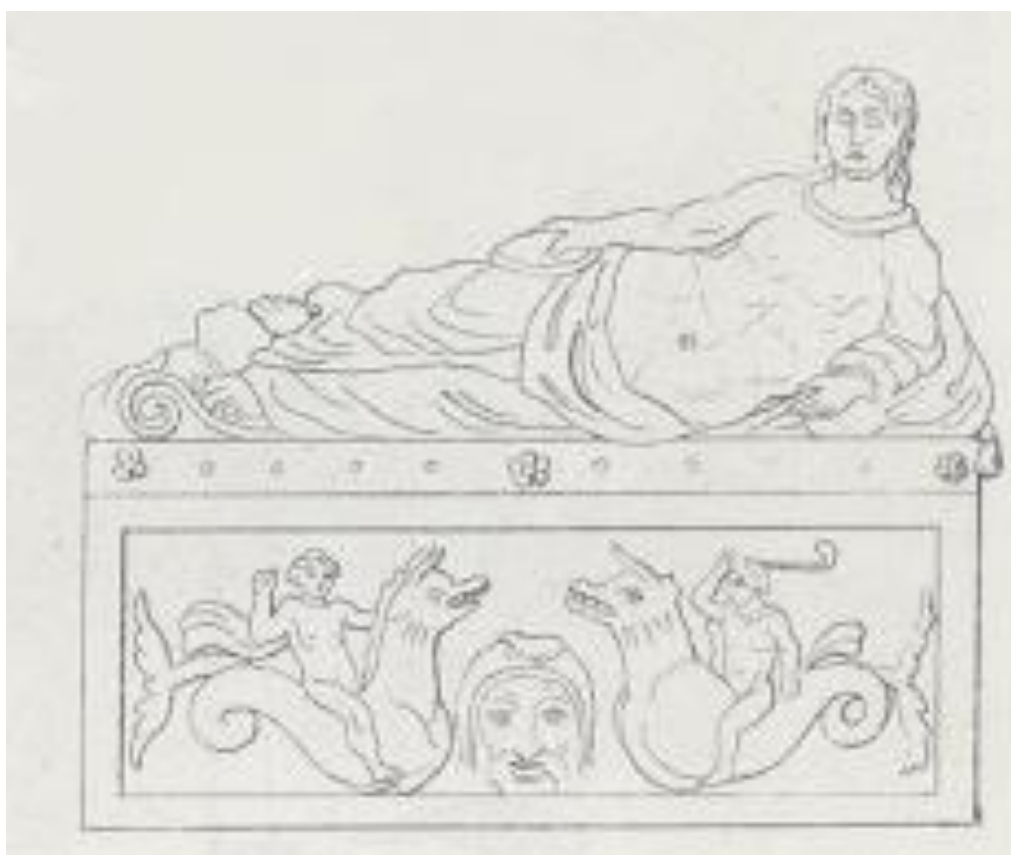


Fig. 99 - Pormenor do desenho publicado na obra *Tuscania e i suoi Monumenti*,  
de Secondiano Campanari, 1856.



## Descrição da base



Fig. 100 - *Sarcófago dos Dois Seres Marinhos*, fotografia anterior ao restauro do sarcófago (1990).

O baixo-relevo deste sarcófago apresenta-se cercado por uma moldura decorada na parte superior com rosetas quadrifoliadas, que originalmente seriam dez, tendo desaparecido três devido às referidas fracturas.

No centro do baixo-relevo está representado um mascarão, com um bigode de pontas compridas, caídas, e uma barba curta no queixo. Na cabeça apresenta um barrete frígio.

De ambos os lados desta figura, num esquema heráldico-antitético, estão representados, de forma igual, dois seres marinhos (*ketoi*), com cabeça de cão e focinho comprido, orelhas pontiagudas, uma barbicha no queixo, e duas fortes barbatanas no peito. O seu abdómen imponente, serpentiforme, com barbatana dorsal, termina numa larga cauda de peixe.



Fig. 101 - Cabeça do *Ketos* da direita, pormenor do *Sarcófago dos Dois Seres Marinhos*.



Fig. 102 - Cabeça do *Ketos* da esquerda, pormenor do *Sarcófago dos Dois Seres Marinhos*.

Cada um dos seres marinhos é montado por um rapaz de formas infantis (Eros ou *putus*), que traz à volta do pescoço uma fita pendente, provavelmente uma *bula* – amuleto de cariz apotropaico – como se conhece de outras representações de crianças etruscas e romanas. Estão representados nus com excepção dos sapatos nos pés. A figura infantil da direita brande um pau curvo, um *lagobolon* – arma e pau de arremesso comumente utilizada por caçadores – e a da esquerda ergue a mão direita para atirar uma pedra ao companheiro.



Fig. 103 - Figura infantil da esquerda, pormenor do *Sarcófago dos Dois Seres Marinhos*.



Fig. 104 - Figura infantil da direita, pormenor do *Sarcófago dos Dois Seres Marinhos*.

### 5.3.2 Análise Iconográfica

Interpretamos as duas figuras infantis como representações do deus Eros. O deus grego do Amor é representado sob a forma de uma criança, geralmente alada (embora também surja, por vezes, desprovido de asas), que se compraz em perturbar os corações. Mas, por trás da frágil figura de criança aparentemente inocente, adivinha-se o deus poderoso que pode desferir, ao sabor da sua fantasia, golpes cruéis. É sobretudo um intermediário entre os deuses e os homens. No baixo-relevo em estudo as crianças estão representadas sem asas, afrontadas, não sendo possível perceber se se trata de uma luta a sério ou apenas uma brincadeira.

O etruscólogo Pericle Ducati interpretou estas duas figuras infantis como “di defunti trasportati in regni bui attraverso distese di acqua” (Ducati, 1931: 528), no entanto, a luta entre os dois Eroles representados parece-nos contradizer esta interpretação.

Na já referida exposição de 1837, em Londres, esteve patente um sarcófago com uma representação semelhante (da qual o Museu Britânico possui ainda um molde em gesso), tendo Secundiano Campanari dado interpretação semelhante, em que o destino da viagem seriam os Campos Elísios: «Besides it are two marine monsters, mounted by two boys, which was symbolical of the passage of the soul over the ocean to the Elysian fields» (Campanari, 1837: 13).

Quanto ao baixo-relevo em análise, Horst Blanck defende «difficilmente essi possono rappresentare le anime dei morti, almeno nell’ambiente etrusco, dove si raffiguravano le anime o sotto forma di minuscoli uomini adulti, come nella *nekyia* della Tomba dell’Orco di Tarquinia, o quali *hinthial* con le sembianze della persona prima del trapasso» (Horst, 1992: 11). É assim pouco provável que estas duas figuras infantis possam ser representações do espírito dos falecidos, pois estes são representados na arte etrusca quer através de imagens de homens minúsculos com formas de corpo adulto, quer através da representação da alma semelhante à expressão que o falecido tivera em vida, e de tamanho natural.

Encontramos pequenos Eroles montados em animais marítimos ou terrestres, na arte etrusca, desde época remota, tendo este tema uma popularidade crescente e não apenas no âmbito sepulcral (I. Krauskopf, *Eros (in Etrurian)*, in LIMC IV, 1-12). É disso



exemplo um friso decorativo etrusco em terracota, com a representação de um Eros a montar um *ketos*, pertencente à colecção do Museu Nacional Arqueológico de Florença.



Fig. 105 - Eros monta um *ketos*, friso decorativo em terracota, Museu Nacional Arqueológico de Florença (I. Krauskoff, «Eros (in Etrurian)», in *LIMC* IV2, 78).



Fig. 106 - *Neptunus*, friso romano, *Pamphylia*, Turquia (E. Simon, «Poseidon/Neptunus» in *LIMC*, VII2, 76).



No que respeita ao motivo central, ou seja, o mascarão com barrete frígio, podemos estabelecer que se trata de uma representação do deus Posídon – o deus grego dos mares e da actividade sísmica, cuja temível cólera podia provocar violentas tempestades e terremotos. Posídon é uma das divindades olímpicas, filho de Crono e de Reia. Em partilhas, coube-lhe o poder sobre o mar (*Ilíada*, 15, 187-192). Posídon podia dominar as vagas, provocar tempestades, fazer estremecer os rochedos das margens tocando-lhes apenas com o seu tridente, e podia também fazer nascer fontes. O seu poder estender-se-ia não só ao mar mas também aos rios e aos lagos (não obstante os rios terem as suas divindades próprias). Durante a Guerra de Tróia, Posídon interveio a favor dos Aqueus, embora, num combate entre Aquiles e Eneias, tenha perturbado a visão do herói grego para salvar o troiano Eneias, pois essa seria a vontade do destino (*Ilíada*, 20, 318-322). Posídon é normalmente representado com barba, cabelos longos e cacheados, acompanhado de um tridente (a arma por excelência dos pescadores de atum), deslocando-se num carro puxado por animais monstruosos, híbridos do cavalo e da serpente. Em redor do carro vagueia uma multidão de peixes, golfinhos, criaturas marinhas de todas as espécies, Nereides e génios diversos, como Proteu e Glauco, entre outros (Grimal, 1999: 389).

O barrete frígio que o deus Posídon apresenta no sarcófago em análise seria, possivelmente, um elemento para tornar o deus mais exótico e próximo da iconografia etrusca, como referido na introdução deste capítulo; o barrete frígio poderia ser um símbolo de liberdade com o qual o povo etrusco se identificaria, sobretudo num momento de anexação pelo poder romano.

Formalmente, a máscara ocupa nesta composição heráldico-antitética o lugar onde, noutros sarcófagos de temática semelhante, são representados seres marinhos, grifos ou pequenos Eroles, ou ainda máscaras de Górgones, páteras, rosetas, vasos e motivos vegetais (Herbig, 1952: lâmins. 57 b, 59 b; 68 a; 80 c; 81 b; 82 b; 83 a; 84 a; 108 d). É exactamente esta variedade de motivos centrais, e a sua aparente permutabilidade, que testemunha um carácter primariamente decorativo. Num sarcófago proveniente do túmulo da família Curuna, também de Tuscania, o elemento central da composição é formado pelas caudas de peixe de dois tritões que nadam em sentido oposto (sarcófago de *Thanchvil Apunei*, Túmulo dos Curunas, Tuscania). Num outro sarcófago, patente no Museu Nacional de Tarquínia, estão figurados dois *ketoí* afrontados com um mascarão no centro. Composição muito semelhante ao sarcófago em análise está no sarcófago etrusco

de *Arnth Alethna*, datado de 275-250 a.C., proveniente de Musarna, Viterbo, hoje patente no Museu Cívico de Viterbo. Aqui, o motivo central é uma Górgone, rodeada por dois monstros marinhos. De realçar ainda uma urna funerária etrusca, datada do século II a.C., proveniente de Chiusi, pertencente à colecção do Museu Metropolitano de Arte de Nova Iorque, cuja figura central é uma cabeça fantástica, com orelhas de bovino, que enverga na cabeça um barrete frígio com asas.



Fig. 107 - *Sarcófago de Thanchvil Apuneí*, Túmulo dos Curunas,  
Museu Nacional Arqueológico de Toscana.



Fig. 108 - Sarcófago Etrusco (sem identificação), Museu Nacional de Tarquínia.



Fig. 109 - Sarcófago etrusco de *Alethnas Arnth*, 275-250 a.C., Musarna,  
Museu Cívico de Viterbo.



Fig. 110 - Urna funerária etrusca, datada do século II a.C., Chiusi,  
Museu Metropolitano de Arte de Nova Iorque.

O ambiente marinho patente no sarcófago em análise, algo comum na arte funerária etrusca, não se restringe apenas à arte funerária, encontrando-se igualmente na decoração de cistas e outros recipientes de bronze, em vasos e terracotas, não estando por isso exclusivamente relacionado com a morte ou com o Além (Blanck, 1994: 308). Certamente, estes motivos tiveram na sua origem um significado específico, que com o passar do tempo se foi vulgarizando, e foi sendo representado mais por uma questão de gosto do que por uma questão de índole religiosa. Horst Blanck, no estudo que faz sobre este sarcófago, chega a colocar a hipótese de se tratar de uma questão de gosto: «und so fragt sich auch bei dem Sarkophag in Sintra, wie bei ähnlichen Stücken ebenfalls, ob man für den Toten nicht doch nur einfach ein schönes Monument schaffen wollte» (Blanck, 1994: 308).

Assim, podemos afirmar que o baixo-relevo em análise mostra-nos e enfatiza uma atmosfera marítima. O seu tema central é o deus Posídon, acompanhado por dois Eroles e dois monstros marinhos. É assim legítimo supor, uma vez que este sarcófago foi encontrado numa sumptuosa cripta familiar, que a aristocrática família Vipinana reconhecia a cena como pertencente à mais importante entidade marinha. Levando em conta a importância que o mar tinha na cultura etrusca, que era a de uma civilização talassocrática, cujo poder se estendia por todo o Mar Tirreno, e que será natural que o poder económico desta família estivesse ligado ao comércio marítimo e à exploração dos recursos marítimos, melhor se compreende o relevo dado à iconografia marítima no seu contexto funerário.

A presença junto aos sarcófagos de vários vasos de cerâmica coevos, com a mesma temática, reforça a ideia de um marcado interesse dos Etruscos por entidades marinhas. Tal ilustra um pequeno vaso de terracota, datado de finais do século IV a.C., decorado com dois monstros marinhos, no anverso e no reverso.

Podemos ainda mencionar que este gosto pela temática marítima estava já enraizado na cultura etrusca. Um bom exemplo deste facto é o designado *Túmulo da Caça e da Pesca*, na Tarquínia, datado de c. 520 a.C. (Roncalli, 2000: 350).





Fig. 111 - *Kantharos* de terracota, período Clássico Tardio, século IV a.C., Etrusco,  
Museu Metropolitano de Arte de Nova Iorque.



Fig. 112 - *Túmulo da Caça e da Pesca*, na Tarquínia, datado de c. 520 a.C.



Esta propensão estética contemplava uma particular utilização de criaturas marinhas fantásticas na arte da antiga Etrúria, muito possivelmente devido à herança cultural de matriz oriental: «é conhecido o gosto oriental por representações de seres híbridos e monstruosos» (Rodrigues, 2007: 331), ou mesmo, mais especificamente, pelo contacto com a arte grega do período arcaico e clássico que apresentava a inclusão intencional de temas orientais (sobre este tema, ver Rodrigues, 2007: 323-346). A ilustrá-lo, a pintura mural patente no *Túmulo do Cavalo das Quatro Cabeças*, na necrópole etrusca de Pianacce at Sarteano, em Siena, datado do século IV a.C.

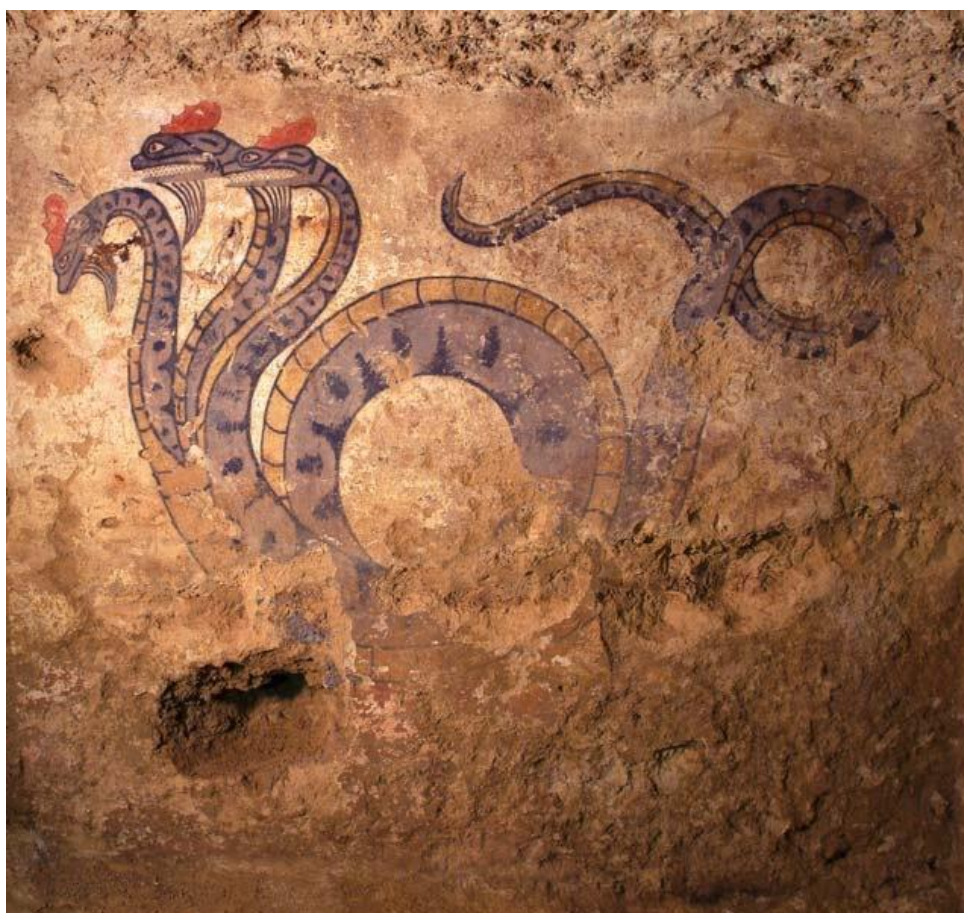


Fig. 113 - *Túmulo do Cavalo das Quatro Cabeças*, pintura mural,

necrópole etrusca de Pianacce em Sarteano, em Siena, século IV a.C.

Como seria de esperar, este gosto irá transitar para a arte e cultura romanas. Destacaremos apenas dois exemplos, o mosaico romano da Casa do Dragão, em Caulonia, Itália, datado do século III a.C., ou mesmo o exemplo mais tardio do mosaico de Aríon, da *Villa Romana del Casale*, na Sicília, datado do século IV d.C.





Fig. 114 - Mosaico romano, século III a.C., Casa do Dragão, Caulonia (Monasterace).



Fig. 115 - Mosaico de Aríon, *Villa Romana del Casale*, Sicília.

## 5.4 Cronologia

A primeira proposta de datação para os três sarcófagos em estudo foi feita por Pericle Ducati, em 1931. O autor não apresentou qualquer fundamentação específica e, parece-nos, seguiu apenas a sua intuição: «La età di questi tre sarcofagi è il sec. III, piuttosto il secondo cinquantennio del secolo che il primo» (Ducati, 1931: 529). Desta forma, atribui a cronologia de século III a.C. para os três exemplares.

Já Reinhard Herbig, na sua obra *Die Jüngeretruskischen Steinsarkophage*, de 1952, raramente tenta datar uma peça isoladamente, optando por determinar os limites cronológicos a partir da tipologia das bases dos sarcófagos. Dois dos exemplares em estudo, mais precisamente o sarcófago de *Arnth Vipinana* (cuja base ilustra uma cena de batalha) e o do *Assassínio de Polites*, são, na sua opinião, classificados de *Hallentyp*, que se caracteriza por uma delimitação do relevo, na parte frontal do sarcófago, através de dois pilares ou colunas. Para Herbig, a tipologia *Hallentyp* tem início em meados do século IV a.C., acabando no final do século III a.C. Já o sarcófago dos *Dois Seres Marinhos* pertenceria ao designado *Fassadentyp*, porque o baixo-relevo não apresenta estruturação arquitectónica. Esta tipologia terá existido de meados do século III a.C. até ao século I a.C. Herbig propõe então, para este sarcófago, uma datação entre 200 e 100 a.C. (Herbig, 1952, 123).

No que diz respeito às tampas de sarcófagos etruscos, Herbig defende poder verificar um desenvolvimento mais ou menos rectilíneo, segundo o qual as figuras estariam representadas inicialmente deitadas, como que retratadas no seu sono de morte, e mais tarde como participantes num banquete e a olhar para o espectador, erguendo-se cada vez mais com o decorrer do tempo (Herbig, 1952: 109).

Este desenvolvimento tipológico das tampas dos sarcófagos, que para Herbig é também uma sequência cronológica, é contestado por K. P. Goethert, na sua obra *Typologie und Chronologie der jungeretruskischen Steinsarkophage*, de 1974, que defende a existência de várias tipologias de figuras nas tampas, que surgem e existem em paralelo, podendo observar-se em cada caso um desenvolvimento estilístico. Goethert inclui os sarcófagos em estudo nas suas considerações. Classifica a figura do sarcófago de *Arnth Vipinana* como tipo I a (Goethert, 1974: 45), comparando-a ao sarcófago de *Laris Pulena*, hoje no Museu Nacional de Tarquínia. Segundo este historiador, existe entre as duas figuras uma acentuada semelhança no que respeita às proporções e ao



contorno, com o que concordamos. Segundo Goetherd, a figura do sarcófago de *Arnth Vipinana* teria maior profundidade de espaço, razão pela qual esta deveria ser datada, numa cronologia relativa, anteriormente ao sarcófago de *Laris Puleas*. Classifica ainda, sem entrar em pormenores, a figura da tampa do sarcófagos dos *Dois Seres Marinhos* como pertencente também ao tipo I a (Goetherd, 1974: 427). Já a tampa do sarcófago do *Assassínio de Polites*, pertenceria ao tipo II a 2, da chamada *körperliche phase*, ou fase física (Goetherd, 1974: 100), devido às pregas arredondadas do manto que se ramificam tornando-se claramente diferenciadas.



Fig. 116 - Pormenor da tampa do Sarcófago de *Laris Puleas*, Museu Nacional de Tarquínia.

No que diz respeito à datação dos baixos-relevos, Goethert examina o *Sarcófago do Assassínio de Polites* (Goetherd, 1974: 200) incluindo-o no grupo de “cenas muito movimentadas e mitológicas”, em que as figuras se apresentam esguias e flexíveis. Goethert compara a figura da Hécuba do sarcófago do *Assassínio de Polites* com uma Nióbide presente no sarcófago de *Velthur Vipinana* – também conhecido por *Sarcófago das Nióbides*, datado do século IV a.C., cuja base se encontra no Museu Gregoriano Etrusco do Vaticano (sobre este sarcófago, ver Herbig, 1952: 44-45) – que, assustada,

ergue os dois braços no ar. É possível que as fotografias de má qualidade que, certamente, Goethert teria ao seu dispor, tenham provocado esta comparação errónea. Na realidade, Hécuba levanta apenas o braço direito, e o que Goethert interpreta como sendo o seu braço esquerdo é o braço direito de Neoptólemo. Aliás, Hécuba surge numa atitude semelhante, ou seja, com o braço direito erguido, numa ânfora ática, de Vulci, numa cena que representa a morte do seu filho dilecto, Heitor (*Hekabe*, in LIMC, IV2, 16).

As investigações de Goethert, tal como as de Herbig, no que diz respeito ao estudo cronológico dos sarcófagos em análise, são problemáticas, pois baseiam-se em imagens de má qualidade.

Já G. Colonna, no artigo que dedicou ao estudo do Túmulo dos Vipinana, já referido várias vezes neste trabalho, fez uma lista possível do espólio funerário encontrado neste túmulo familiar (Colonna, 1978: 110). Cronologicamente limita este material do fim do século IV a.C. (um espelho e uma cista de bronze) a meados do século II a.C. (copo megário do oleiro Lappius). Assim sendo, os sarcófagos da família Vipinana datariam do período entre o final do século IV a.C. até cerca de meados do século II a.C. Desta forma, Colonna, servindo-se de critérios tipológicos e estilísticos, e tendo em conta o espólio encontrado no interior do túmulo familiar, distribui os sarcófagos presentes por quatro gerações da família Vipinana (Colonna, 1978: 111).

Como pertencentes à primeira geração, indica três sarcófagos, que também fazem parte do Hallentyp de Herbig: o sarcófago com a representação de um sacrifício humano (que aparece figurado no desenho da autoria de Samuel John Ainsley, *Etruria Svelata*, de 1848, e no desenho de Secondiano Campanari, na obra *Tuscania e i suoi Monumenti*, de 1856 – desconhecendo-se a sua localização actual); o sarcófago de *Velthur Vipinana* (também conhecido por *Sarcófago das Nióbides*, cuja base se encontra no Museu Gregoriano Etrusco do Vaticano, estando a tampa no Museu Arqueológico Nacional de Florença); e o sarcófago com a representação do *Assassínio de Polites*. Estes três exemplares teriam em comum a decoração em relevo sob a forma de friso narrativo. Classifica-os como anteriores a 300 a.C. Ao sarcófago de *Arnth Vipinana* (com a representação da cena de combate), embora o considere um produto da mesma oficina, atribui-lhe uma data ligeiramente posterior (Colonna, 1978: 112).



Já no que respeita ao sarcófago dos *Dois Seres Marinhos*, Colonna atribui-o à segunda geração do túmulo da família Vipinana. A acompanhá-lo, estariam os restantes sarcófagos encontrados neste túmulo familiar com temática heráldica semelhante. Uma vez que este autor data a terceira geração entre 250 e 225 a.C. o sarcófago dos *Dois Seres Marinhos*, que pertencerá à segunda geração, seria datável de 280 a.C. (Colonna, 1978: 114).

O alemão Horst Blanck concorda com a cronologia proposta por Colonna (Blanck, 1994: 312). Procurando cimentá-la, este autor compara os sarcófagos em estudo com os sarcófagos presentes no túmulo da família Curuna.

O importante túmulo dos Curuna foi descoberto e posteriormente escavado entre os anos de 1967 e 1970. Localiza-se também na Tuscania, mais precisamente na necrópole de Madonna dell'Olivo, que é a mais próxima da necrópole de Carcarello, onde foram descobertos os três sarcófagos em estudo neste trabalho (Blanck, 1994: 294).

A necrópole de Madonna dell'Olivo representou um achado deveras importante para a história da Etrúria, pois os trinta e um sarcófagos retirados do seu interior permitiram a constituição de um fio condutor no que respeita à sua cronologia (Fioretti, s.d.: 1). A posição dos sarcófagos no interior do túmulo permitiu reconstituir facilmente a sequência da ocupação deste espaço funerário. Além dos trinta e um sarcófagos já referidos, o espólio funerário que os acompanhava era igualmente numeroso e de grande qualidade (Blanck, 1994: 311), sendo maioritariamente constituído por peças em bronze e cerâmica, abrangendo aproximadamente o período entre os anos de 340 a.C. e 240 a.C. Além dos sarcófagos em pedra, foram ainda encontradas duas inumações em caixões de madeira, entretanto desaparecidas. Estas representariam a primeira fase de inumações no túmulo. Os primeiros sarcófagos em pedra pertencem assim a uma segunda fase, para a qual resulta a datação de 310-300 a.C. A terceira geração é datável de 280-270 a.C., e a quarta, e última, de 250-240 a.C. (Blanck, 1994: 311).



Fig. 117 e Fig. 118 - Descoberta do Túmulo da família Curuna,  
necrópole de Madonna dell'Olivo Tuscânia, 1967.

Para Horst Blanck fazem parte da terceira geração (280-270 a.C.) dois sarcófagos – ambos com decoração em relevo de composições antitético-heráldicas de seres marinhos (o sarcófago feminino de *Thanchvil Apunei* – cujo baixo-relevo apresenta dois tritões; e o sarcófago masculino com a decoração de *ketoi* - cujo centro é ocupado por um hexafólio; patentes no Museu Nacional Arqueológico de Tuscania) – que se podem colocar, quanto à temática, directamente ao lado do sarcófago dos *Dois Seres Marinhos*.

Horst Blanck compara, assim, os tritões presentes no sarcófago de *Thanchvil Apunei* com os *ketoi* do sarcófago dos *Dois Seres Marinhos*, onde reconhece os mesmos abdômens volumosos, cuja parte inferior, mais plana, está separada por uma linha do dorso mais robusto. Encontra ainda semelhanças no avental de barbatanas dos tritões do sarcófago de *Thanchvil Apunei*, que apresenta o mesmo modelado – que lembra folhas de acanto – das barbatanas dorsais e peitorais dos *ketoi* do sarcófago dos *Dois Seres Marinhos*. Também no tratamento das figuras das tampas, não obstante a diferença de sexo da pessoa reclinada, apresenta um contorno quase idêntico, demonstrando um parentesco estilístico muito estreito.



Fig. 119 - Pormenor da tampa do *Sarcófago de Thanchvil Apunei*, Túmulo dos Curunas,  
Museu Nacional Arqueológico de Tuscania.

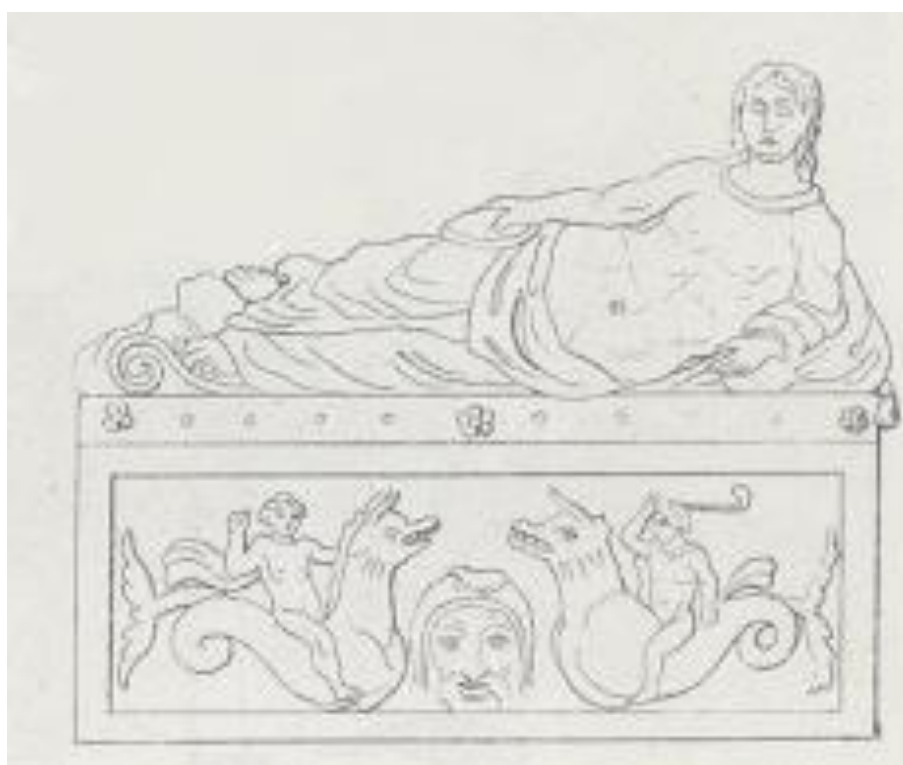


Fig. 120 - Sarcófago dos *Dois Seres Marinhos*,  
pormenor do desenho publicado na obra *Tuscania e suoi Monumenti*, de Secondiano Campanari, 1856.



Fig. 121 e Fig. 122 - Semelhança entre o *ketos* do *Sarcófago dos Dois Seres Marinhos* com o tritão do *Sarcófago de Thanchvil Apunei*.

Igualmente, quando Horst Blanck efectua uma comparação entre o sarcófago dos *Dois Seres Marinhos* e o sarcófago masculino decorado com *ketoi*, também pertencente ao túmulo da família Curuna, verifica a semelhança entre a barbatana curta do *ketos* da direita do sarcófago em estudo com as barbatanas dos *ketoi* do sarcófago masculino da família Curuna. Horst Blanck termina este cotejo com a afirmação «wahrscheinlich sind die beiden sarkophage sogar produkte ein und derselben werkstatt» (Blanck, 1994: 312), admitindo desta forma a possibilidade destes sarcófagos pertencerem à mesma oficina.

Concordamos com este autor, e acrescentamos ainda a semelhança existente no tratamento da barbatana dorsal, que é muito semelhante nos dois sarcófagos de temática idêntica.

No que diz respeito ao *Sarcófago de Arnth Vipinana*, Horst Blanck também encontra um exemplar paralelo no túmulo da família Curuna. Este autor dá então destaque a um sarcófago com a representação de uma Amazonomaquia, pertencente à segunda geração de inumações, com uma datação aproximada entre 310 a.C. a 300 a.C. Uma das figuras deste baixo-relevo, ou seja, um dos participantes desta Amazonomaquia atira uma pedra, gesto que o aproxima a uma das oito figuras do baixo-relevo do sarcófago de *Arnth Vipinana*.





Fig. 123 - Sarcófago masculino com a representação de *ketoi*, Túmulo da família Curuna, Museu Nacional Arqueológico de Tuscania.



Fig. 124 e Fig. 125 - Semelhança entre o *ketos* do *Sarcófago dos Dois Seres Marinhos* com o *ketos* do sarcófago masculino com a representação de *ketoi* do Túmulo da família Curuna.





Fig. 126 - Sarcófago com a representação de uma Amazonomaquia, Túmulo da família Curuna,  
Museu Nacional Arqueológico de Tuscania.



Fig. 127 e Fig. 128 - Semelhança entre figuras do *Sarcófago de Arnth Vipinana* e do sarcófago com a  
representação de uma Amazonomaquia do Túmulo da família Curuna.

Como já referimos, Colonna atribui os sarcófagos do *Assassínio de Polites* e o de *Arnth Vipinana* à primeira geração de inumações do túmulo dos Vipinana, ou seja, como

sendo anteriores a 300 a.C. e, baseado na forma quase idêntica das bases, atribui-os à mesma oficina, embora defenda que o sarcófago de *Arnth Vipinana* seja um pouco posterior ao do *Assassínio de Polites* (Colonna, 1978: 112). Porém, Horst Blanck considera difícil julgar o sarcófago do *Assassínio de Polites* como o exemplar mais antigo. Defende, assim, que o sarcófago do *Assassínio de Polites* não será ligeiramente mais antigo, mas terá apenas uma qualidade plástica inferior. Para sustentar tal opinião, Horst Blanck baseia-se no tratamento plástico dado ao movimento dos mantos esvoaçantes que cobrem os ombros das figuras do baixo-relevo do sarcófago do *Assassínio de Polites*. Estas transmitem um efeito monótono quando comparadas com as figuras do baixo-relevo do sarcófago de *Arnth Vipinana*. Este autor destaca igualmente os grandes troncos e as pernas curtas, desproporcionadas, que testemunham o menor talento do escultor do sarcófago do *Assassínio de Polites*, que ainda assim conseguiu dar ao rosto de Príamo uma expressão de tristeza e de dor. Considera ainda que o baixo-relevo do sarcófago do *Assassínio de Polites* não está terminado, tendo certamente sido necessário recorrer a uma pintura acentuada para se obter o efeito desejado (Blanck, 1994: 313).

Tendo em conta os estudos cronológicos apresentados por estes autores, pensamos ser seguro atribuir a cronologia de finais de século IV a.C. para os sarcófagos de *Arnth Vipinana* e para o do *Assassínio de Polites*, assumindo que se trata de uma produção de uma oficina local e que, certamente, serão coevos. Estes dois exemplares pertenceriam desta forma à primeira geração de inumações do túmulo dos Vipinana. No que respeita ao sarcófago dos *Dois Seres Marinhos*, este será um pouco posterior, e é datável de 280 a.C. Este exemplar pertenceria assim à segunda geração de inumações deste túmulo familiar.

## CONCLUSÃO

«Over the door of the Velthurian [Vipinana] sepulchre was written in Etruscan letteres, riv avil, “he lived”».

Elisabeth Caroline Hamilton Gray, *Tour to the Sepulchres of Etruria in 1839*

Terminada a tarefa de estudar o percurso dos três sarcófagos etruscos da colecção de Sir Francis Cook, é chegada a altura de tecer algumas considerações finais.

O inglês Francis Cook nasceu no seio de uma família próspera. O seu pai tinha vindo para Londres, onde estabeleceu um negócio de têxteis de grande sucesso. Em Janeiro de 1837, a viver na fervilhante capital inglesa, Francis Cook, então com 20 anos, poderá ter visitado a primeira grande exposição de arte etrusca, realizada nesse ano em Pall Mall. Se não visitou, terá pelo menos ouvido considerações sobre esta mostra nos meios burgueses que frequentaria ou mesmo lido críticas sobre ela nos jornais da época.

Esta mostra alcançou um grande sucesso em Londres. Por um lado, era a primeira exposição dedicada à “misteriosa” civilização etrusca; por outro, a forma original de expor o espólio, com a recriação de várias criptas funerárias visitadas à luz das tochas, permitiu transmitir ao visitante o excitante momento de descoberta e abertura dos túmulos.

O impacto desta exposição junto da sociedade londrina foi tal que levou o Museu Britânico a comprar a grande maioria do espólio exposto.

Dois anos depois, já com vinte e dois anos, a prosperidade dos negócios de seu pai permitiu a Francis Cook realizar a *Grand Tour*, visitando a Grécia, a Turquia, o Egipto, Espanha e Portugal. Corria o ano de 1839.

Detenhamo-nos primeiramente nesta viagem que fez a Itália... Como vimos, a exposição que os Campanari realizaram em Londres obteve um grande sucesso, tendo

influenciado a partida para a Itália de dois conterrâneos de Francis Cook, George Dennis e Elisabeth Caroline Hamilton Gray, que viriam a publicar interessantíssimos diários de viagem. Elisabeth viaja para Itália exactamente no mesmo ano que Francis Cook, em 1839. De entre os vários testemunhos que nos deixou sobre a casa dos Campanari, na Tuscania, realçamos um curioso mapa que publicou, intitulado *Line of a Tour from Rome into Etruria*. Neste, a partir de Roma, apresenta onze pontos de paragem “obrigatória”, sendo um deles a Tuscania, ou seja, a casa dos Campanari, onde, como vimos, estavam expostos os sarcófagos estudados neste trabalho. Os onze pontos do mapa representam as paragens que Elisabeth efectuou pela antiga Etrúria.

Terá Francis Cook feito a viagem pela antiga Etrúria, tão em voga nessa época? Não existem fontes que nos permitam confirmar a sua presença na casa dos Campanari no ano em que realizou a *Grand Tour*. Sabemos apenas que esta casa representava uma grande atracção turística nesse tempo.

É possível que a tenha visitado, pois sabemos que por essa altura já revela interesse por antiguidades. A provar este facto está a aquisição, durante a viagem pela Itália, de doze baixos-relevos renascentistas. Mesmo que estes tenham funcionado apenas como *souvenirs* da *tour*, ainda sem o intuito de iniciar uma colecção, são pelo menos uma prova do seu gosto pessoal por antiguidades.

É neste ponto da nossa conclusão que é preciso destacar o “encontro” de duas famílias da Tuscania, embora separadas por dois milénios: os Vipinana e os Campanari.

O túmulo da família Vipinana é descoberto pela família Campanari, em Janeiro de 1839. Esta, naturalmente, assume uma grande importância no percurso dos três sarcófagos que estudámos. Numa verdadeira dinâmica familiar, Carlo descobre-os, Secondiano publica-os e Domenico vende-os.

Os três sarcófagos são então expostos, juntamente com outros vindos da mesma cripta funerária, no jardim da casa dos Campanari, decorando a recriação de uma cripta funerária etrusca.

No jardim dos Campanari desde 1839, os sarcófagos foram vistos por Elisabeth Caroline Hamilton Gray, Otto Jahn, George Dennis e Samuel John Ainsley, que nos deixaram registos escritos e/ou gráficos da sua visita. Por lá terão permanecido mais de duas décadas.

Francis Cook acabaria por herdar a empresa de seu pai e constituir uma das maiores fortunas da Inglaterra Vitoriana. Antes de Novembro de 1866 – e já proprietário do palácio de Monserrate – terá negociado com Domenico Campanari a compra dos três sarcófagos. Cremos que muito provavelmente o negócio terá sido feito em Londres, onde Domenico Campanari se havia estabelecido logo após o término da primeira exposição de arte etrusca. Talvez o negócio tenha sido facilitado porque os sarcófagos estavam representados na obra de Secondiano, funcionando esta como uma espécie de catálogo. Acreditamos que Francis Cook depositaria confiança em Domenico, pois o negócio de antiguidades da família Campanari em Londres seria muito prestigiado, uma vez que grande parte do espólio de antiguidades etruscas do Museu Britânico havia sido adquirida à família Campanari.

É possível que Francis Cook tenha visto pela primeira vez os sarcófagos após a chegada destes a Monserrate.

Com base na publicação da estampa de Secondiano Campanari, na sua obra *Tuscania e i Suoi Monumenti*, de 1856 (Campanari ilustra os três sarcófagos que haviam de vir para Sintra, embora dois deles tenham sido apenas parcialmente representados. A tampa do *Sarcófago do Assassínio de Polites* aparece sobre a base do *Sarcófago de Arnth Vipinana*), defendemos que os três sarcófagos adquiridos por Francis Cook são os que Secondiano Campanari considerou de “melhor qualidade”, dentro dos parâmetros da época. Por essa altura, haviam sido encontrados no solo da Tuscania cerca de cem sarcófagos. No entanto, na altura de os representar, Secondiano fez uma selecção de cinco, na qual incluiu estes exemplares. Ora, sabemos que um dos sarcófagos representados foi para o Museu Gregoriano Etrusco do Vaticano e outro para o Museu Nacional Arqueológico de Florença. Duas das mais prestigiadas instituições museológicas do Mundo. Os outros três foram vendidos ao coleccionador inglês Francis Cook, para este os trazer para Sintra e com eles decorar recantos do jardim do seu palácio. Este facto é curioso pois, na mesma época, dois exemplares são considerados monumentos históricos, dignos de pertencerem a uma colecção museológica, e três são considerados antiguidades “decorativas” e transportados para uma terra alheia, a milhares de quilómetros do seu ponto de origem.

Devido à publicação desta estampa da autoria de Secondiano Campanari, defendemos que, neste negócio, Francis Cook terá adquirido três dos cinco sarcófagos mais relevantes da Tuscania.



O que terá impulsionado esta compra? O objectivo de decorar com eles recantos do jardim não nos deixa espaço para dúvidas. Mas porquê túmulos etruscos? Pensamos que talvez a descoberta do Túmulo Inghirami, em Volterra, em 1862, com a presença de cinquenta e três urnas cinerárias etruscas, em alabastro, possa ter despertado a atenção de Francis Cook, pois esta famosa descoberta obteve um grande impacto no mundo dos coleccionadores de antiguidades.

Os três sarcófagos terão chegado a Sintra, possivelmente, no Verão de 1867, onde Francis Cook terá escolhido cuidadosamente os locais onde iriam ficar, a embelezar três recantos do parque. A sua intenção não terá sido a de recriar no jardim uma cripta etrusca, como outros coleccionadores seus contemporâneos haviam feito. Se a intenção fosse essa, teria juntado os três exemplares nas falsas ruínas da capela de Monserrate. Optou por não o fazer, valorizando desta forma não o conjunto, mas o singular. Cada sarcófago cumpria o seu papel de antiguidade “decorativa” em três pontos distintos do Parque de Monserrate.

Nesta época, o Parque de Monserrate reunia as principais características de um jardim romântico. Aqui podia-se contemplar a paisagem até ao oceano, o pitoresco das aldeias saloias no sopé da serra de Sintra, o exótico da arquitectura do palácio, o passado histórico, com a presença dos três túmulos etruscos e outras antiguidades, e até mesmo a distância geográfica com a presença do arco indiano.

Se isolarmos a presença dos sarcófagos no parque podemos afirmar que eles congregavam três ideais muito caros aos românticos: o exótico, o inóspito, e a morte. Provocavam no espectador um sentimento de insegurança e ao mesmo tempo de angústia. Podemos assim dizer que em Monserrate exaltavam-se sensações extremas: era um paraíso, sim, mas um paraíso propositadamente inquietante.

Esta dissertação contribuiu para localizar a importância que os três sarcófagos etruscos assumiram na colecção de Francis Cook. Sabemos hoje que o inglês iniciou a sua colecção com a compra de antiguidades de cariz muito distinto, destacando-se um especial gosto pessoal pela época clássica.

O artigo publicado por Wilhelm Gurlitt, em 1868, dá-nos uma visão preciosa sobre o gosto pessoal de Cook, ainda sem a interferência de John Charles Robinson, que viria a ser seu conselheiro nas últimas três décadas de vida. Este artigo, algo confuso e

impreciso, permite-nos mesmo assim perceber a essência da colecção de Francis Cook em época mais recuada.

Através da publicação de Gurlitt, percebemos que no seu palácio Francis Cook possuía peças de arte, originais e réplicas, de sabor clássico – Nilo, Ariadne, Mercúrio, Minerva, Hércules, Hero e Leandro, sátiros, ninfas, imperadores e matronas. E, nos jardins, três túmulos etruscos, um cupido, duas quimeras e, ainda, o lago de Hipocrene. Todas estas referências clássicas conviviam harmoniosamente dentro do recinto da sua propriedade e decoravam o seu “santuário”, a milhares de quilómetros de Londres. Esta colecção, “inventariada” por Wilhelm Gurlitt, representa o lado mais privado de Francis Cook, o seu gosto pessoal.

Só a partir de 1868, já com cinquenta e um anos de idade, após terminar as obras de remodelação do palácio e jardins de Monserrate, onde, como vimos, irá respeitar a herança cultural do antigo palácio de Beckford, é que Francis Cook se tornou de facto um grande colecionador de arte, iniciando a compra sistemática de pintura.

Apesar de cumprir todos os requisitos legais para garantir que a sua colecção ficasse preservada na família, a conjuntura económica em Inglaterra e no resto do mundo não foi favorável aos seus ensejos *post-mortem* e, à quarta geração, o legado de Francis Cook é vendido. O seu bisneto, homónimo, acabaria por dispersar o seu património e por conseguinte a sua colecção de antiguidades. Os três sarcófagos, porém, não são vendidos no leilão que organiza em Novembro de 1946.

Irão permanecer no sítio onde Francis Cook os havia colocado, durante cento e dezasseis anos... Em 1983, após o desaparecimento da tampa do *Sarcófago dos Dois Seres Marinhos*, são recolhidos no interior do palácio de Monserrate, onde ficam até 1989. São então cedidos à Câmara Municipal de Sintra, transitando temporariamente para o edifício do Turismo. Uns meses depois, são alvo de uma intervenção de limpeza e conservação na Escola Profissional de Restauro do Património de Sintra.

Como vimos no decorrer deste trabalho, a primeira tentativa de musealização dos três sarcófagos deu-se no ano de 1952, por parte do eminente arqueólogo, professor Manuel Heleno, que emitiu um parecer favorável à transição dos túmulos para o Museu Nacional de Arqueologia. Na verdade, esta tentativa corresponde à primeira interpretação dos sarcófagos não como antiguidades decorativas, mas sim como monumentos

históricos. Fica deste modo aberta a clivagem entre a perspectiva do coleccionismo e a perspectiva arqueológica.

A inércia conjugou-se com a falta de vocação patrimonial da Direcção-Geral das Florestas, e foi necessário um desastre natural para que a situação se revertisse.

Entretanto, estavam reunidas as condições para a criação de um novo espaço museológico em Sintra dedicado à Arqueologia. Este novo projecto inclui de raiz a salvaguarda museológica dos sarcófagos, com um espaço próprio, preservando-os no concelho de Sintra e reconhecendo-lhes o estatuto de testemunhos históricos. Finalmente, após os necessários trabalhos de conservação e restauro, estão hoje disponíveis para a fruição pública.

Podemos dizer que a constituição da sala temática “Cripta Etrusca” respeita a herança cultural destes três sarcófagos, porque os dignifica, colocando-os num espaço que recria o ambiente para onde foram originalmente concebidos e que de algum modo perpetua a memória dos antepassados da família Vipinana.

O legado do colecionador Francis Cook é de igual modo respeitado e lembrado. O factor surpresa que o inglês tanto apreciava continua presente no momento da visita à colecção do Museu, pois o público reage sempre com espanto à presença inesperada dos três sarcófagos etruscos, os únicos existentes na Península Ibérica. Afinal, o papel social que Francis Cook sempre atribuiu à sua colecção continua a ser cumprido no dia-a-dia do museu.

Finalmente, o estudo cronológico e iconográfico dos três sarcófagos permitiu perceber a sua grande relevância e carácter único no contexto da arte tumular etrusca. Os três sarcófagos são o exemplo de uma perfeita conjugação entre a literatura, a arte e o culto dos antepassados.

Esta dissertação procurou sobretudo clarificar as diferentes formas como foram vistos estes três monumentos ao longo do tempo histórico. Os Vipinana, os Campanari, os Cook e até mesmo os museólogos da actualidade, atribuíram-lhes diferentes significados consoante os seus próprios contextos e tradições culturais. Foram estas interpretações plurais, de natureza polissémica, que tornaram este trabalho tão abrangente e ao mesmo tempo tão aliciante. Foram sarcófagos, antiguidades decorativas e hoje são objectos de exposição num Museu. O que serão amanhã?

## DOCUMENTAÇÃO E FONTES

### Acervo documental:

Escola Profissional de Recuperação do Património de Sintra, «Relatório sobre a Intervenção de Conservação e Restauro dos Sarcófagos Etruscos», Grupo de Cantarias, n.º 87, de 18 de Fevereiro de 1993.

Museu Arqueológico de São Miguel de Odrinhas, *Dossier* dos Três Sarcófagos

### Sites consultados:

<http://www.museuarqueologicodeodrinhas.pt/>

<http://www.britishmuseum.org/>

<http://mv.vatican.va/>

[http://www.monumentos.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=4069](http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=4069)

<http://www.parquesdesintra.pt/parques-jardins-e-monumentos/parque-e-palacio-de-monserrate/>

[http://www.provincia.vt.it/cultura/etruschi/eng/e\\_tuscania.htm](http://www.provincia.vt.it/cultura/etruschi/eng/e_tuscania.htm)

<https://www.academia.edu/>

## **BIBLIOGRAFIA**

**AA. VV.**

«Monsserrate» in *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Volume XVII, Editorial Enciclopédia, 1963-1986, pp. 675-677.

**AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel**

«Rocóco, Pré-Romantismo e Romantismo» in *Teoria da Literatura*, 4.<sup>a</sup> Edição, Coimbra, Edições Almedina, 1982, pp.536-560.

**ALVES, Francisco J. S.**

*Um gosto privado. Um olhar público - Doações*, Museu Nacional de Arqueologia, Secretaria de Estado da Cultura, Instituto Português dos Museus, Lisboa, 1994.

**ANACLETO, Regina**

«Os Protagonistas das Architecturas Neomedievais» in *O Neomanuelino ou a Reinvenção da Architectura dos Descobrimentos*, Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Lisboa, 1994, pp.103-113.

«Architectura Medieval – Memória e Retorno» in *O Neomanuelino ou a Reinvenção da Architectura dos Descobrimentos*, Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Lisboa, 1994, pp.57-74.

**ARAÚJO, Agostinho**

«O Palácio Neogótico de Monsserrate e a sua leitura ao longo do pré-romantismo» in *Romantismo – Sintra nos Itinerários de um movimento*, Sintra, 1988, pp.177-214.

**ATTLEE, Hélène**

«Quinta de Monsserrate» in *The Gardens of Portugal*, London, Frances Lincoln, 2008, pp.139-146.

**AZEVEDO, José Alfredo da Costa**

«Monsserrate» in *Velharias de Sintra IV*, Câmara Municipal de Sintra, Sintra, 1982, pp.71-94.



«Monsserrate» in *Obras de José Alfredo da Costa Azevedo II – Recantos e Espaços*, Câmara Municipal de Sintra – Serviço de Arquivo e Documentação, Sintra, 1997, pp.174-199.

«Textos de Intervenção: Desisto! (Estou certo ou estou errado? Sinhôzinho Malta)» in *Obras de José Alfredo da Costa Azevedo VI - Postais da Vila Velha e de Gigarós... E coisas de Sintra*, Câmara Municipal de Sintra – Serviço de Arquivo e Documentação, Sintra, 1998, pp.109-112.

«Triste Folhetim: Túmulos Etruscos» in *Obras de José Alfredo da Costa Azevedo VI - Postais da Vila Velha e de Gigarós... E coisas de Sintra*, Câmara Municipal de Sintra – Serviço de Arquivo e Documentação, Sintra, 1998, pp.165.

### **BARBANERA, Marcello**

«The Impossible Museum – Exhibitions of Archaeology as Reflections of Contemporary Ideologies», in *Archives, Ancestors, Practices – Archaeology in the Light of its History*, Nathan Shlanger & Jarl Nordbladh, Paris, 2012, pp. 165-178.

### **BARZUN, Jacques**

*Da Alvorada à Decadência. De 1500 à Actualidade – 500 Anos de Vida Cultural do Ocidente*, Gradiva, Lisboa, 2003, pp.451-467.

### **BIELEFELD, Erwin**

*Amazonomachia; Beiträge zur Geschichte der Motivwanderung in der antiken Kunst*, Halle, 1951.

### **BINNEY, Marcus**

«Palácio de Monserrate» in *Casas Nobres de Portugal*, Lisboa, Difel, 1987, pp.45-51.

### **BLANCK, Horst**

«I tre Sarkofagi Etruschi a Sintra in Portogallo», in *Bollettino d'Arte del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali*, n.º 76, Novembre-Dicembre, 1992, pp.1-13.

«Drei Etruskische Sarkophage in Sintra bei Lissabon» in *Madriider Mitteilungen*, n.º 35, Mainz, Zabern, 1994, pp.292-313.

**BLOCH, Raymond**

*L'Art Étrusque*, Les Éditions Braun, Paris, 1956.

*Os Etruscos*, 4.º Volume da Coleção História Mundi, Editorial Verbo, Lisboa, 1966.

**BLUM, Gustave**

«Tunica» in *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, M. Edmond Saglio, Volume V, Paris, 1919, pp.584-540.

**BRUNI, Stefano**

«Sculpture» in *The Etruscans*, Bompiani, Monza, 2000, pp.365-392.

**BURANELLI, Francesco**

«The Vatican's Museo Gregoriano Etrusco from the Nineteenth Century and Beyond» in *The Etruscans*, Bompiani, Monza, 2000, pp.511-513.

**BURKERT, Walter**

*Religião Grega na Época Clássica e Arcaica*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

**CARDIM Ribeiro, José**

*Museu Arqueológico de São Miguel de Odrinhas*, Câmara Municipal de Sintra, Sintra, 2004.

**CASTRO. D. Luiz de**

«Beckford em Cintra – O Verão de 1787 em Cintra» in *Ilustração Portuguesa*, n.º37, Novembro, 1906, pp.25-31.

**CHIESA, Federica**

«Tuscania» in *Tarquīnia: archeologia e prosopografia tra ellenismo e romanizzazione*, L'Erma, Rome, 2005, pp.278-294.

**COLIVICCHI, Fabio**

«Etruscan Antiquarianism» in *The Etruscans*, Bompiani, Monza, 2000, pp.507-509.

**COLONNA, Giovanni**

«Archeologia dell'età romantica in Etruria: i Campanari di Toscanella e la tomba dei Vipinana», in *Studi Etruschi*, XLVI, 1978, pp. 81-117.

*Archeologia nella Tuscia: Primo Incontro di Studio*, Viterbo, 1980, p. 35.

**COSTA, Francisco**

Beckford em Sintra no Verão de 1787 – História da Quinta e Palácio do Ramalhão, Câmara Municipal de Sintra, 1982.

*História da Quinta e Palácio de Monserrate*, Câmara Municipal de Sintra – Serviços Culturais, 1985.

«História da Quinta e Palácio de Monserrate» in *Estudos Sintrenses III*, Câmara Municipal de Sintra, 2000, pp.187-282.

**COUTINHO, Glória Azevedo**

«Monserrate: O Estranho e Requintado Orientalismo do Palacete Neogótico» in *ARTIS*, n.º4, 2005, pp.367-381.

*Monserrate uma nova História*, Lisboa, Livros Horizonte, 2008.

**CUEVAS, Miguel Angel**

«Sobre el plácer de las imaginaciones inverosímiles» in *Romantismo: da mentalidade à criação artística*, Instituto de Sintra, 1986, pp.43-59.

**CUMONT, Franz**

*Recherches sur le Symbolisme Funéraire des Romains*, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Paris, 1966.

**CUNHA, António A. R. da**

«Nota 3» in *Cintra Pinturesca ou Memória Descritiva das Villas de Cintra e Collares e seus Arredores*, nova edição profundamente ilustrada e desenvolvida com muitas anotações por António A. R. da Cunha, Lisboa, Empresa da História de Portugal, 1905, pp. 254-256.

**DANZIGER, Elon**

«The Cook collection, its founder and its inheritors» in *The Burlington Magazine*, 1216, 2004, pp.444-458.

**DENNIS, George**

*The Cities and Cemeteries of Etruria*, I e II Volume, John Murray, Londres, 1848.

**DUCATI, Pericle**

«Notizia di tre sarcophagi etruschi a Monserrate presso Lisbona», in *Studi Etruschi*, Vol. 5, pp.523-529.

**DUNBABIN, Katherine M. D.**

*The Roman Banquet: Images of Conviviality*, University Press, Cambridge, 2003

**FERREIRA, Vergílio**

Conta-Corrente IV, nova série IV, 1.<sup>a</sup> edição, Bertrand Editora, 1994

**FIORETTI, Riccardo**

«I Curunas: Esegesi di una dinastia magnatizia dell' AGER TARQUINIENSES», inédito.

**FOX, Nuno**

«Herança da Fé e da Escrita» in *Diário de Notícias*, 27 de Setembro de 2005, pp.46-47.

**FRANÇA, José-Augusto**

«Colecções Particulares» in *A Arte em Portugal no Século XIX*, Volume I, Livraria Bertrand, Lisboa, 1966, pp.187-191.

«O Romantismo» in *A Arte em Portugal no Século XIX*, Volume I, Livraria Bertrand, Lisboa, 1966, pp.253-258.

«Sintra» in *A Arte em Portugal no Século XIX*, Volume I, Livraria Bertrand, Lisboa, 1966, pp.371-375.

«A permanência Romântica. As fontes estrangeiras. A Cultura Intermédia. Intervenção da Arte na vida social» in *A Arte em Portugal no Século XIX*, Volume II, Livraria Bertrand, Lisboa, 1966, pp.347-366.

«As colecções: Foz e Burnay» in *A Arte em Portugal no Século XIX*, Volume II, Livraria Bertrand, Lisboa, 1966, pp.75-81.

«Jacobinos, Ingleses e Góticos» in *O Romantismo em Portugal*, Livros Horizonte, Lisboa, 1993, pp.25-33.

### **GARIN, Marion**

*Imagerie et mythes grecs dans l'art funéraire de l'Etrurie méridionale*, IV-IIIème siècles, Mémoire de Master 1 «Sciences humaines et sociales», Volume I-II, Université Pierre Mendès-France, , Grenoble, 2009-2010.

### **GIANNI, Giovanna Bagnasco**

«The Writing» in *The Etruscans*, Bompiani, Monza, 2000, pp.476-483.

### **GOETHERY, Klaus-Peter**

*Typologie und Chronologie der jüngeretruskischen Steinsarkophage*, Tese de Dissertação, Universidade de Bona, 1974, p.45; p.100; p.200; p.203.

### **GRAY, Elisabeth Caroline Hamilton**

«Tuscania» in *Tour to the Sepulchres of Etruria in 1839*, 1.<sup>a</sup> Edição, J. Hatchard and Son, Piccadilly, 1840, pp. 290-326.

### **GRIMAL, Pierre**

«Eros» in *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, Difel, Lisboa, 1992, pp.148-149.

«Hécuba» in *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, Difel, Lisboa, 1992, p.194.

«Neoptólemo» in *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, Difel, Lisboa, 1992, pp. 326-327.

«Polites» in *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, Difel, Lisboa, 1992, p.387.

«Posídon» in *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, Difel, Lisboa, 1992, pp.389-391.



«Priamo» in *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, Difel, Lisboa, 1992, pp. 393-395.

**GIONTELLA, Giuseppe di**

*Tuscania: Note di Storiografia Etrusca e Romana*, Biblioteca e Società, Viterbo, 1991.

**GUERRA, Oliva**

«III Itinerário» in *Roteiro Lírico de Sintra*, Lisboa, 1967, pp. 33-43.

**GURLITT, W.**

«Sammlung des hrn. F. Cook zu Montserrat bei Cintra (Lissabon)» in *Archäologische Zeitung*, 26, pp. 84-87.

**HAACK, Marie-Laurence**

«Modern Approaches to Etruscan Culture», in *The Etruscan World*, Taylor & Francis, London, 2013, pp. 1136-1145.

**HELENO, Manuel**

«Os túmulos etruscos da Quinta de Monserrate (Sintra)», in *O Arqueólogo Português*, Série 2, Volume 3, 1956, p. 239.

**HERBIG, Reinhard**

*Die Jungeretruskischen Steinsarkophage*, Deutsches Archäologisches Institut, Mann, Berlin, , 1952, p. 34 e p.123.

**HERÓDOTO**

*Histórias – Livro I*, Tradução de José Ribeiro Ferreira e Maria de Fátima Silva, Edições 70, Lisboa, 2007, pp. 123-124.

**HOLLIDAY, Peter**

«Celtomachia: The Representation of Battles with Gauls on Etruscan Funerary Urns» in *Etruscan Studies*, vol. I. 1994, pp.22-45.

**HOLSTEIN, Francisco de Borja**

*Catalogo Provisorio da Galeria Nacional de Pintura existente na Academia Real das Bellas Artes de Lisboa*, Academia Real das Bellas Artes de Lisboa, 1868, Lisboa.

**HOMERO**

*Ilíada*, tradução de Frederico Lourenço, Livros Cotovia, Lisboa, 2005.

*Odisseia*, tradução de Frederico Lourenço, Livros Cotovia, Lisboa, 2003.

**IZZET, Vedia**

«Greeks Make It; Etruscans Fecit: the Stigma of Plagiarism in the Reseption of Etruscan Art», in *Etruscan Studies*: Vol. 10, Article 18, 2007, pp. 222-237.

**JANSON, H. W.**

«A Arte Etrusca» in *História da Arte*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1992, pp.150-157.

**JANNOT, Jean-René**

*Devins, Dieux et Démons – Regards sur la religion de l'Étrurie*, Picard éditeur, Paris, 1998.

*Religion in Ancient Etruria*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 2005.

**JUROMENHA, Visconde de**

*Cintra Pinturesca, ou Memória Descritiva da Villa de Cintra, Collares e seus arredores*, Biblioteca Histórico-Literária, série A, Monografias Historiográficas, Câmara Municipal de Sintra – Gabinete de Estudos Históricos e Documentais, 1838.

**KRAUSKOPF, Ingrid**

«Eros (in Etruria)» in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, Volume IV 1, Zurique, 1988, pp.1-12.

«The Grave and Beyond in The Etruscan Religion» in *The Religion of the Etruscans*, The Sixth Annual Langford Conference, Florida State University Tallahassee 18-20.2.1999, Austin, 2006, pp.66-89.

**LAURENS, Annie-France**

«Hekabe» in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), Volume IV 1, Zurique, 1988, pp.473-481.

**LAWRENCE, D. H.**

*Lugares Etruscos*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2004.

**LUCKHURST, Gerald**

*The garden of Monserrate: anual report 1988-89*, The Royal Botanical Gardens, Inédito.

**MACHADO, José Sousa**

«Os guardas do Tempo» in *Revista Artes e Leilões*, n.º1, Ano 1, Outubro e Novembro, pp.28-35.

**MAURIÈS, Patrick**

«The Collector: “senex puerilis”» in *Gabinets of Curiosities*, Thames & Hudson, 2011, pp.156-183.

**MENICHETTI, Mauro**

«The Cult of the Ancestors and the Continuity of the Clan» in *The Etruscans*, Bompiani, Monza, 2000, pp.583-585.

**MORETTI, Anna Maria Sgubini**

*Tuscania: Il Museo Archeologico*, Quasar, Roma, 1991.

*Il Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia*, Soprintendenza Archeologica per L'Etruria Meridionale, Roma, 1999.

**NATIVIDADE, Vieira da**

*Monserrate e o Culto da Natureza*, Edição da Direcção Geral da Fazenda Pública, Cizial, 1952, Anadia.

**NEILS, Jenifer**

«Priamos» in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), Volume VII 1, Zurique, 1994, pp.507-522.

**NETO, Maria João Baptista**

«Coleccionadores e *Connaisseurs* de obras de arte: Francis Cook (1817-1901) e John Charles Robinson (1824-1913)» in *ARTIS – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.º 6, Lisboa, 2007, pp. 403-442.

«O Leilão do Palácio de Monserrate», in *Os Leilões e o Mercado da Arte em Portugal: Estrutura, História e Tendências*, Scribe, 2013a, 96-110.

“Beckford Hill” ou a Quinta de Monserrate. Um projecto inspirado pelo sentido do lugar, Inédito.

**OATES, Walter**

*Monserrate. Um pequeno guia para os jardins*, s.l., 1923.

**PENNEY, John**

«The Etruscan Language and its Italic Context» in *Etruscan by Definition*, British Museum Research Publication 173, Londres, 2009, pp.88-94.

**PEREIRA, Maria da Conceição Meireles**

«Portugal no Tempo do Romantismo» in *As Belas-Artes do Romantismo em Portugal*, AA.VV., Lisboa, Instituto Português de Museus – Ministério da Cultura, 1999, pp.10-18.

**PEREIRA, Paulo**

«O Revivalismo: A Arquitectura do Desejo» in *História da Arte Portuguesa*, direcção de Paulo Pereira, Volume III, Lisboa, Círculo dos Leitores, 1995, pp.353- 367.

«Palácio de Monserrate» in *Enigmas Lugares Mágicos de Portugal – Montes Sagrados, Altos Lugares e Santuários*, Círculo de Leitores, Rio de Mouro, 2005, pp. 142-145.

«Palácio Nacional da Pena» in *Enigmas Lugares Mágicos de Portugal – Montes Sagrados, Altos Lugares e Santuários*, Círculo de Leitores, Rio de Mouro, 2005, pp. 146-156.

**PERKINS, Philip**

«Etruscan Buccheri in the British Museum», in *British Museum Research*, Publication 165, London, 2007, pp. 1-14.

**PIETRANGELI, Carlo**

«The Vatican Museums» in *The Vatican Collections: The Papacy and Art*, Exhibition catalog for a show at the New York Metropolitan Museum of Art; Art Institute of Chicago; Fine Arts Museums of San Francisco, Metropolitan Museum of Art, New York, 1982, pp. 14-25.

**PIJOAN, J.**

«A Arte Etrusca» in *História da Arte*, Alfa, 1972, pp. 197-218.

**REIS, Luciano**

«Palácio de Monserrate» in *Roteiro e Guia do Concelho de Sintra*, Sintra, 1992, pp.62.

**RENFREW, Colin e BAHN, Paul**

«The Searchers The History of Archaeology» in *Archaeology – Theories, Methods, and Practice*, Thames and Hudson, London, 1991, pp.17-40.

**RIDGWAY, David**

«James Byres and the Definition of the Etruscans», in *Etruscan by Definition: The Cultural, Regional and Personal identity of the Etruscans*, British Museum Research Publication 173, 2009, pp.2-8.

**RIO-CARVALHO, Manuel**

«Revivalismos e Ecletismos» in *História da Arte em Portugal – Do Romantismo ao fim do século*, Volume 11, Alfa, 1986, pp.11-27.

**ROBINSON, John**

*Catalogue oh the Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art*, South Kensington Museum, London, 1881.



**ROCHA PEREIRA, Maria Helena da**

«As origens de Roma» in *Estudos de História da Cultura Clássica*, II Volume, Cultura Romana, Fundação Calouste Gulbenkian, 5.<sup>a</sup> Edição, Lisboa, 2013, pp.15-26.

**RODIL, João**

«Palácio e Parque de Monserrate» in *Freguesia de São Martinho – História e Tradição*, Junta de Freguesia de São Martinho, Sintra, 2007, pp.74-75.

**RODRIGUES, Nuno Simões**

«*Vt pictura poesis*: A Guerra de Tróia numa *ekphrasis* vergiliana (*Aeneidos liber I*, 453-493), in *Artis* 3, 2004, 13-34.

«*Breve síntese da História de Roma e do Povo Romano*» in *Mitos e Lendas da Roma Antiga*, Livros e Livros, Lisboa, 2005, pp.311-330.

«Um tema egípcio na *Ilíada*: a *Kerostasia*» in *Estudos em Homenagem ao Professor Doutor José Amadeu Coelho Dias*, vol. II, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2006, 247-257.

«Entre Europa e Io: Elementos Orientais na Arte Grega Arcaica e Clássica» in J.A. Ramos, L.M. Araújo, A.R. Santos, *Arte Pré-Clássica. Colóquio Comemorativo dos Vinte Anos do Instituto Oriental da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*, Lisboa, Instituto Oriental da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007, 323-346.

**RODRIGUES, Paulo Simões**

«O Conde Athanasius Raczynsky e a Historiografia da Arte em Portugal» in *Revista de História da Arte*, n.º8, Universidade de Évora, 2011, pp. 264-275.

**RONCALLI, Francesco**

«Painting» in *The Etruscans*, Bompiani, Monza, 2000, pp.345-364.

**s.a.**

*Estate and Botanical Gardens and Palace of Monserrate, Cintra, Portugal: About twenty miles from Lisbon. For sale by Private Treaty*, Londres, s.d.

**SENA, Jorge de**

«Para uma Definição Periodológica do Romantismo Português», in *Estética do Romantismo em Portugal*, Lisboa, 1974, 62-79.

**STOOP, Anne de**

«Quinta de Monserrate» in *Quintas e Palácios nos arredores de Lisboa*, Porto, Civilização Editora, 1986, pp.282-290.

«Algumas casas românticas em Sintra» in *Romantismo: Sintra nos itinerários de um movimento*, Instituto de Sintra, 1988, pp.215-237.

**TOUCHEFEU-MEYNIER, Odette**

«Neoptolemos» in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, Volume VI 1, Zurique, 1992, pp.773-779.

**TURCAN, Robert**

*Messages d'Outre-Tombe – L'Iconographie des Sarcophages Romains*, De Boccard, Paris, 1999

**VAN DER MEER, L. B.**

*Myths And More On Etruscan Stone Sarcophagi*, Leuven, 2004, p. 46.

**VARMA, Devendra P.**

«Romantic Sintra and Beckford's visions» in *Romantismo: imagens de Portugal na Europa Romântica*, Instituto de Sintra, 1998, pp.113-117.

**VERGÍLIO**

*Eneida*, tradução de Luís M. G. Cerqueira, Cristina Abranches Guerreiro, Ana Alexandra Tibúrcio L. Alves, Bertrand Editora, Lisboa, 2011.

**ZIMMERMANN, Bernhard**

«Polites» in *Brill's New Pauly Encyclopedia of the Ancient World: Antiquity Phi-Prok*, Volume II, Brill Academic Pub, Leiden – Boston, 2007, p.474.

